

مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعرِّي بين التصور والإنجاز

القسم الأول
حقيقة الشعر

د. محمد الدناي





مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز



د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

مناف الكَفري

الصـف والتـنـفيـذ

أحمـد متولـي   أحمـد جاسـم

عـــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمـد العـلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تصدير

يعدُّ أبو العلاء المعرِّي ناقدًا خبيرًا بالشعر إلى جانب كونه شاعرًا فحلاً من شعراء العصر العباسي، تميّز شعره بجنوحه إلى الخيال الفلسفي المتأتي من انعزاله وتأملاته في المرحلة الأخيرة من حياته، ولأنه شاعر كفيف البصر فقد كان شعره بما تضمنه من صور حركية وتصويرية فنية خلابة مثارًا للدهشة ومحطة تستوقف الباحثين قديمًا وحديثًا لتحليل ما تركه من إرث شعري وأثر في الشعر العربي بعامة ودراسة ذلك.

وإننا في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبدع الشعري، وفاءً وتكريمًا لجهود المرحوم الدكتور محمد الدناي الذي أثرى المكتبة العربية بدراسة قيمة عن شعر أبي العلاء المعري، والذي كان خليلاً للشعر والأدب العربي، وكان -أيضًا- أحد أصدقاء المؤسسة الذين أسهموا في الكثير من أنشطتها الثقافية منذ تأسيسها، فقد ارتأينا بمناسبة عقد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة في مدينة مراكش بالمملكة المغربية احتفاءً بالشاعر أبي تمام الطائي؛ تحقيق أمنية الدكتور الدناي بإعادة طباعة كتابه القيِّم «نظريّة الشِّعر لدى أبي العَلاء المعرِّي: بين التصوُّر والإنجاز».

وقد وقع الكتاب في ثلاثة أقسام، يعدُّ كل قسم منها دراسة شبه مستقلة بنفسها، بيدَ أنها تصب جميعها في بحث نظرية الشعر لدى أبي العلاء، فكان القسم الأول تحت عنوان: «حقيقة الشعر» في ثلاثة أبواب قيمة، وجاء القسم الثاني تحت عنوان: «تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة: من جودة الشعر إلى صدق النظم» في بابين، وجاء القسم الثالث تحت عنوان: «شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل» في بابين مطوّلين.

إن من أبرز مظاهر الأهمية التي يحتويها الكتاب بأقسامه الثلاثة، تفسير الدكتور الدناي لحياة أبي العلاء المعري من خلال أشعاره التي تركها، وعقد المقارنات بين ما نظمه أبو العلاء المعري وما نظمه السابقون أو المعاصرون له، مما جعل حجة المؤلف قوية إزاء ما ذهب إليه من آراء في تأويل شعر المعري.

عزيزي القارئ

إن الجهد الذي يبذله المؤلفون في مثل هذه الدراسات رصدًا وتفسيرًا، هي جهود مقدرة عند الباحثين والدارسين والنقاد، لأنها تثري العقول وتفتح الباب واسعًا للمزيد من هذه الدراسات، وهي مقدرة لدينا - كذلك - للأسباب السابقة نفسها.

وإنني أمل أن يجد هذا الكتاب الاهتمام الكافي للوقوف على ما تضمنه من نصوص شعرية، وتدبر نظرية تفسير الشعر العلائي من وجهة نظر مؤلفه.

وختامًا.. فإنه من دواعي سرورنا في مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أن نضع هذا الكتاب القيم بين يدي القارئ العزيز، وفي الوقت نفسه ندعو بالرحمة لمؤلفه الدكتور محمد الدناي الذي قدّم فيه عصارة من جهده وفكره، نسأل الله أن ينفعنا وينفعه به؛ فقد جاء في الحديث النبوي الشريف: «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له».

والله ولي التوفيق

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٣٠/١٠/١٤٣٥هـ

الموافـق ٢٦/٩/٢٠١٤م

****

الإهداء

إلى كل الشيوخ

الذين سعدت بالتلمذة لهم منذ وطئت

قدمي أرض الكتاب

تقديم

تحرص جامعة سيدي محمد بن عبد الله منذ تأسيسها على الجمع بين دورها في التدبير الإداري والأكاديمي لأعمال الكليات، وبين دورها في الإشعاع العلمي على المستوى المحلي والوطني والدولي. وفي هذا الإطار يدخل نشر بعض الإنتاجات العلمية والإبداعية لأساتذتها الذين بصموا الحياة الجامعية، وأثروا الساحة الثقافية، فضلا عن دورهم في التأطير والتسيير.

ومما يعزز تصميم الجامعة على هذا التوجه، اهتداؤها هذه السنة إلى وجوب الاحتفال بعالم مدقق، وباحث رصين، ومؤطر متميز، هو الأستاذ الدكتور محمد الدناي. وخير ما يجسد احتفال الجامعة به، هو نشر بعض أعماله العلمية من أجل تعميم الفائدة، وإثراء مجال الحوار والمساهمة في تداول الأفكار.

والأستاذ الدكتور محمد الدناي يعاني هذه الأيام من مرض عضال، حال دون مواصلة نشاطه العلمي الذي عودنا عليه، وإننا ونحن ندعو له بالشفاء العاجل، نتوخى أن تجد في هذه المبادرة سندًا معنويًّا يخفف عنه ألم المعاناة .

لقد راكم الأستاذ الدكتور محمد الدناي إنتاجًا علميًّا متميزًا كمًّا وكيفًا، تراوح بين الكتاب والرسالة والمقالة، ولقد تولى شخصيًّا نشر بعض هذه الأعمال في منابر متعددة، وكانت فيما تناولته من قضايا، وأثارته من أسئلة، ذات تأثير بالغ ومثار اهتمام كبير في كل المؤتمرات والندوات العربية والدولية التي شارك فيها.

لقد أوتي الأستاذ الدكتور محمد الدناي بسطة في العلم جعلته محط تقدير من قبل الزملاء والطلبة على حد سواء، بالإضافة إلى رحابة في الصدر ودماثة في الخلق وليونة في الجانب. ومما يميز شخصه أيضًا ميله الدائم إلى الاشتغال في الإطار

الجماعي لتيسير تحقيق الهدف، والوصول إلى الغاية. ويمكن أن ندرج في هذا الإطار مشروعين له قيمين ظل يتعهدهما بما يستوجبانه من استمرار ومتابعة.

أما المشروع الأول فتمثله دراسته للشاعر مهيار الديلمي، حيث ربط فيه ما سماه بالمذهب الشعري المتبادي وصورة الإبداع الجديد. ولقد سار على هذا النهج في مقالات أخرى له. وأما مشروعه الثاني الذي حال المرض دون إخراجه فهو ذو قيمة أيضًا، وتتمثل في كشفه عن الوجه الثاني لعروض الخليل المنسي.

وفيما يتعلق بهذا العمل الذي وضع له عنوان: «نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز»، والمكون من ثلاثة أجزاء: «حقيقة الشعر»، «تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة» و«شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل»، والذي تطلب منه وقتًا طويلاً وكلفته جهدًا كبيرًا، فإنه فيه يدافع عن خصوصية النظرية الشعرية عند شاعر فيلسوف تفرغ للشعر نظمًا وتنظيرًا وتقعيدًا. وقد حاول أن يقف فيه على معالم هذه النظرية في إطار السياق الفكري والمعرفي اللذين أطرا شعر المعري وجعلا منه ثمرة لمختلف التفاعلات والتحولات التي شهدها عصره. ولقد حشد لدعم هذه الأطروحة كمًّا هائلاً من النصوص التي استخرجها من بطون المصادر. وتظهر قيمة هذا العمل أكثر، إذا علمنا أن المتن الشعري العلائي يعد في تاريخ الشعر العربي أول متن لشاعر واحد، تضافرت في صوغه دواوين متعددة ومتمايزة، مع حمل كل ديوان لبصمة حقبة زمنية محددة. ولا أريد أن أدخل في تفاصيل العمل حتى أترك للقارئ متعة الاكتشاف.

وفي الختام فإني أدعو مرة أخرى بالشفاء العاجل لأستاذنا الدكتور محمد الدناي حتى يستمر في العطاء العلمي الذي هو الأصل في الإشعاع والتنوير.

د. السرغيني فارسي

رئيس جامعة سيدي محمد بن عبد الله

****

مقدمة الكتاب

قد يكون أهم تحول عرفه الشعر العربي في تاريخه الطويل هو انتقاله – بعد إشراقة الثقافة العربية الإسلامية الجديدة – من مرحلة الكتابة الإبداعية السليقية المعتمدة على الطبع الفطري والملكة المكتسبة من خصوبة الذاكرة الشعرية الجماعية، إلى مرحلة الوعي النقدي بحقيقة الكتابة الشعرية وعيًا علميًّا قبليًّا وبعديًّا، بجمع الشعراء المبدعين والنقاد المتذوقين فيها بين سلامة الطبع وصفاء الملكة كأهل الفصاحة السابقين، وبين ما أصبح يتوافر لهم من معارف مدققة وخبرات مُحَكّمَة، مكنتهم منها مجالس الدرس ووفرة المصنفات المخطوطة في عصور التدوين العلمي.

ولعل ما يبدو طريفًا عند تتبع تجليات هذا التحول، هو سبق الشعراء إلى التعبير عن وعيهم النقدي بحقيقة الشعر، من خلال ترجمة هذا الوعي– في قصائدهم نفسها – إلى إشارات وتلميحات يجلون فيها باقتضاب يناسب طبيعة بناء الجمل الشعرية، تصوراتهم الجمالية لشعرية النظم وأسرار التجويد الشعري كما يتضح من هاشميات الكميت وبعض أشعار أبي نواس.

أما العلماء والنقاد البيانيون والفلاسفة المسلمون فقد كان لهم فضل السبق إلى إغناء حقول الثقافة العربية الإسلامية المدونة، بوضعهم ما يمكن أن يوسم بعلم الشعر العربي، من خلال أمَالٍ ومؤلفات مبكرة، تكاملت فيها جهود الجمع والتدوين والتوثيق والتحليل والتقعيد والابتكار والمثاقفة، لتنتهي إلى وضع تعريفات نقدية تحاول أن تجلي للمتلقي قواعد الشعر وقوانين صناعته، وإلى حدود منطقية جامعة مانعة تحول دون التباسه بما سواه من أجناس الأقاويل وأنواعها. لكن ما يميز هذه الجهود النقدية

الرائدة، أنها ظلت مرتبطة ارتباطًا أحاديًا بمن صدرت عنهم من الشعراء وحدهم، أو من النقاد والعلماء والفلاسفة وحدهم. فرغم أن الشاعر ابن المعتز كان سباقًا إلى فتح باب الجمع بين نظم الشعر المجود والحديث النقدي عنه، لم يتأت لأي عَلَم أدبي أو فكري – قبل أبي العلاء المعري – أن يكون مؤهلاً معرفيًا للخوض في صناعة الشعر – في آن واحد – خوضًا إبداعيًا ونقديًا وفكريًا، يتآزر فيه صفاء الحس الشعري وعمق التحليل وخصوبة الرؤى الفكرية.

فقد تفرد هذا الشاعر الناقد المفكر دون كل من سبقوه بالجمع بين إجادة نظم الشعر، والبراعة في نقده وشرحه وتأويله في مؤلفاته الغزيرة، مستفيدًا من محفوظه الشعري الواسع، ومن كل ما ورد لدى الشعراء قبله من إشارات نقدية مقتضبة، ومتمثلاً تمثلاً واعيًا أساليبهم الشعرية، ومذاهبهم الفنية، ورؤاهم الجمالية التي كانوا يصدرون عنها في نظمهم، فضلاً عن تمثله النقدي/ العلمي لكل الدراسات النقدية اللغوية والأدبية التي جعلت – قبله أو في عصره – الشعر موضوعًا لها، وكذا تمثله الفكري للتصورات المنطقية اليونانية لطبيعة الأقاويل الشعرية الكلية. ولذا يمكن عد مشروعه الإبداعي النقدي أول نظرية للشعر في تاريخ الدرس الأدبي العربي يكون صائغها الناقد الخبير هو نفسه الشاعر المبدع.

د. محمد الدناي

فاس/المغرب في ١٠-١٠-٢٠١٠

****

تمهيد

عندما قدم أحد شارحي شعر أبي الطيب المحدثين – سنة ١٩٣٨م – لديوانه بمقدمة عرَّف فيها بمن شرحه من القدماء، أخَّر الإشارة إلى أبي العلاء إلى آخرها مكتفيًا بقوله: (وهل يتوقع منا قارئ هذه التراجم أن نترجم له، شاعر الحكماء وحكيم الشعراء أبا العلاء المعري، وهو أعرف من أن يعرف، وقد أحاط المتأدبون بسيرته وعبقريته علمًا)[١].

ولم تكن المكتبة العربية عند كتابة هذه المقدمة في حاجة إلى أن يزاد في عدد الكتب والمقالات التي كتبت عن شيخ المعرة، فيوسف أسعد داغر[٢] كان قد أحصى سنة ١٩٤٤م أكثر من (٢٠٠) مصدر ومرجع تعرض فيها مؤلفوها لأخباره وآثاره، لكن هذا الكم الكثير كان بعيدًا عن الإحاطة التي اعتذر بها البرقوقي عن التعريف به. وقد بلغ ما أضافه الدارسون بعد ذلك التاريخ إلى المكتبة العلائية أكثر من (٤٠٠) كتاب ومقالة عددها مصطفى صالح[٣] في كشافه الجامع، ورغم ذلك لم تحقق هذه الجهود الإحاطة المنشودة. ولا أقصد بذلك أن أصحاب هذه الدراسات الغزيرة كانوا مقصرين، وإنما أقصد أن الأسس المرجعية والمنهجية التي قامت عليها كانت تمنعها من أن تسير بعيدًا.

فالرجوع إلى المصادر القديمة التي عُرِّفت[٤] به وبمصنفاته، يكشف للقارئ المعاصر عن أن الشهرة الواسعة التي بلغها هذا العلم تصطدم بمعلومات محدودة

---

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للبرقوقي: ١٢٦/١.

(٢) انظر: ٣٥٠ مصدرًا في دراسة أبي العلاء المعري.

(٣) انظر: كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري.

(٤) جمعت لجنة إحياء آثار أبي العلاء أشتات ما كتب عنه في المصادر القديمة في كتاب أسمته تعريف القدماء بأبي العلاء.

تعد إذا ما قيست إلى هذه الشهرة فقيرة شاحبة. أما المصادر المتأخرة فقد عوضت الفقر في الأخبار بأوهام تاريخية هي أقرب إلى قصص التسلية منها إلى الخبر التاريخي الموثق. ونجم عن هذا أن أصبح هذا الشاعر المعروف شخصية مغمورة بسبب شهرته، فنحن لا نعرف من أخبار نشأته في الشام ورحلته إلى بغداد وأخباره في عزلته الطويلة إلا لمحًا متناثرة تتردد في المصادر.

وإذا كان ضياع جل مصنفاته، التي تجاوزت السبعين، قد حجب عنا الملامح الدقيقة لشخصيته الأدبية والعلمية، فإن مما أسهم في زيادة شحوب هذه الشخصية المتعددة الأوجه في المصادر والمراجع اهتمام المؤرخين القدامى بأخبار ذكائه المفرط وذاكرته العجيبة، وبالأقوال المتضاربة التي تعرضت لعقيدته متهمة أو مبرئة، دون تعدي ذلك إلى دراسة أشعاره ورسائله ومؤلفاته الأخرى والتوسع في التعريف بها ونقدها، إلا ما كان من شرح بعضهم لسقط الزند شروحًا تعد قليلة إذا ما قيست بشروح ديوان أبي الطيب المتنبي. وقد كان من بين ما زاد في ترسيخ هذا الشحوب، اهتمام الدارسين المحدثين بشخصيته الفكرية الفلسفية، وإهمالهم الأوجه الشعرية والنقدية والعلمية لهذه الشخصية، وأستثني من ذلك بعض الدراسات القيمة الرائدة والمتأخرة التي انصرف فيها أصحابها إلى الوجه الفني الجمالي[1] لنظمه ونثره، أو إلى الدلالات النقدية[2] والعلمية[3] لمصنفاته وأشعاره.

ولعل من الأسباب التي حالت دون خصوبة جل الدراسات التي أنجزت عن أبي العلاء، رغم كثرتها، كون شخصية هذا الشاعر المشهور المغمور قد حصرت وجمدت داخل الصورة الفكرية المبكرة التي رسمها له طه حسين[4] مستعينًا بوثائق علمية محدودة إبان العثور على النصوص العلائية المفقودة وغيرها ما يخالفها. ورغم

---

(١) انظر: مثلاً كتابي شوقي ضيف: الفن ومذاهبه (في الشعر والنثر).

(٢) انظر: النقد واللغة في رسالة الغفران لأمجد الطرابلسي، وأبو العلاء الناقد، للسعيد السيد عبادة.

(٣) انظر: مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها، لمحمد طاهر الحمصي.

(٤) انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء.

أهمية الدراستين اللتين أنجزهما الميمني[١] والجندي[٢] ظلتا عاجزتين عن التأثير في الدارسين المتأخرين وعن تخليص شخصية الشيخ من القفص الذي سجنها فيه صاحب الذكرى، لميل منهج التأليف فيهما إلى الطريقة الإخبارية التقليدية ولافتقارهما إلى التنظيم الذي بنى عليه مؤلفه.

وإذا كانت الدراسات العلائية الحديثة قد أفادت في معظمها مما كتبه طه حسين في وقت مبكر، فإنها ورثت عنه في جلها تلك النظرة النقدية الأحادية التي درست المتن الشعري العلائي المضرس كمًّا وكيفًا، باعتباره ديوانًا واحدًا تراكمت أشعاره وتنامت خلال أطوار فنية ثلاثة تقابل الانتقال الطبيعي للشاعر من طور الصبا، إلى طور الشبيبة، فطور الكهولة والشيخوخة[٣] الذي تميز في رأي طه حسين بتشدد الشاعر فيه في التماس الإجادة في شعره اللزومي ليصبح شعره الجيد حقًّا في رأيه (هو شعر الطور الثالث، لأن شخصية الشاعر وعواطفه تظهر فيه)[٤]، ولم يستطع النقاد المتأخرون التحلل من هذه النظرة الأحادية[٥] إلا قلة منهم.

ولست أزعم أن هذا الكتاب جاء في هذا الوقت المتأخر ليدعي الإحاطة بالأوجه المتعددة لشخصية أبي العلاء، فهذه الإحاطة لن تتأتى إلا بعد جهود علمية متراكمة يسهم في زيادة خصوبتها المنهجية العثور على بعض مصنفات الشيخ المفقودة، وما يجد من مناهج مستحدثة في حقول المعرفة المعاصرة. كما أنني لا أزعم أن هذا الكتاب أتى لينجح في ما أخفقت فيه الدراسات العلائية السابقة، فالنتائج التي انتهى إليها ليست إلا لبنة نقدية في الصرح الذي وضعت أركانه ولبناته الأولى الدراسات المتحللة من سلطة القراءة الفكرية لآثار أبي العلاء، ومن النظرة النقدية الأحادية إلى آثاره الشعرية.

---

(١) أبوالعلاء وما إليه.

(٢) الجامع في أخبار أبي العلاء.

(٣) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٢.

(٤) نفسه: ص ٢٠٨.

(٥) انظر: مثلاً: أمراء الشعر العربي: ص ٤٠١ و٤٠٦، حيث ينتهي المقدسي إلى أن اللزوميات تمثل (نضج القوة الشعرية في الشاعر).

لقد كانت الحقيقة النقدية التي انتهت إليها الدراسة، فانطلقت منها في محاولتها رصد حركية النظرية الشعرية العلائية، وهي تتأرجح بين طرفي التصور والإنجاز، أن أبا العلاء بدأ شاعرًا قبل أن يختار موقع الناقد المفكر في مرحلة لاحقة. إن اشتغاله بالشعر دليل على أنه كان – لتأخر زمانه عن زمان أهل الفصاحة السليقية – قد حصَّل كغيره من الشعراء المحدثين صناعة الشعر بالجمع بين رواية الموروث الشعري وحفظه لاكتساب ملكة النظم، وبين دراسة قوانين الصناعة الإيقاعية النغمية واللغوية البلاغية، وكل العلوم المكملة الموسومة بآداب الشاعر، جمعًا فنيًّا / علميًّا أكسبه معرفة نقدية نظرية بماهية الشعر وحقيقته كانت وراء إنجازه أشعاره المجودة في المرحلة السابقة للعزلة، قبل أن تقوده وهو معتزل ببيته إلى تأسيس درسه النقدي بوجهيه النظري والتطبيقي.

وإذا كانت خبرته بقوانين صناعة الشعر وأساليبها تفسر قدرته على تنويع منظومه وتغيير صوره، فإن الدراسة المتعمقة لملابسات انتقاله من موقع الشاعر إلى موقع الناقد المفكر تكشف عن أن هذا الانتقال لم يكن مجرد استبدال شهرة بشهرة، فأبو العلاء كان أول شاعر في تاريخ الأدب العربي يخرج على القارئ بعدة دواوين يحمل كل واحد منها اسمه الخاص به. ولم يكن هذا الحرص على توزيع موزونه على عدة دواوين مختلفة ومسماة مجرد رغبة في المخالفة والتنويع، ولكنه كان الإنجاز المجسد للتفاعل المعقد بين نظريته الشعرية وبين اصطدام ثقافته الفنية الجمالية بثقافته الفكرية الأخلاقية في رحلة حياته الإنسانية. وأقصد بذلك أن كنه النظرية الشعرية العلائية ومفاتيح أسرارها يكمنان في تعدد دواوينه التي جاء كل واحد منها ليكون شاهدًا على مرحلة من المراحل الإبداعية أو النقدية الفكرية المتلاحقة التي مرت منها هذه النظرية متأرجحة بين رحابة التصور النقدي وحرج الإنجاز وضيق طرق الإبداع. فخلافًا لما استقر في الدراسات الحديثة لم تكن دواوينه التي وصلت إلينا

كاملة أو ناقصة قابلة لأن يشارك أي واحد منها – وهو يميز باسمه الخاص به – غيره من الدواوين في الانتساب إلى نفس المرحلة، لأن التحول الذي عرفته نظريته الشعرية وفكره الأدبي اقتضى أن يكون لكل مرحلة ديوان واحد ووحيد يشخص ملابساتها الإبداعية والنقدية.

إن منطق التحولات الذي استطاعت هذه الدراسة أن تقاربه يكشف عن أن الدرعيات التي شرحت ونشرت مع أول دواوينه سقط الزند فعدت منه، كانت آخر ديوان شعري نظمه في رحلة الإنجاز الطويلة، وعن أن ديوان السقط الذي اعتقد الدارسون أنه ظل ينظمه بعد أن كان قد بدأ نظم اللزوم ينتسب حسب هذا المنطق إلى مرحلة تفرض أن يكون قد انتهى من قول آخر سقطياته عند إعلانه تطليق الشعر وبدء حياة العزلة، كما يكشف عن أن ديوان اللزوم الذي اعتقد بعض الدارسين أنه بدأ في نظمه قبل اعتزاله قد نظم في مرحلة متأخرة عندما أجبرته قسوة حياة العزلة والحنين إلى الشعر الذي تاب منه على مراجعة الموزون متحايلاً على قيد التوبة التي قيد بها نفسه بمسوغات فكرية أخلاقية فرضت عليه أن يجعل هذا الديوان صورة نظمية مناقضة لشعرية السقط.

وإذا كان الوصول إلى هذا المنطق قد سهل معرفة خيوط العلاقات المعقدة التي ربطت بين التصور وبين الإنجاز إيجابًا أو سلبًا في النظرية الشعرية العلائية، فإن ما سهل اكتشاف هذا المنطق هو محاولة تفسير التعارض الصريح بين جمالية الشعرية في بعض دواوينه وبرودة النظمية في بعضها الآخر، مع ما تطلب ذلك من محاولات لتفسير التفاعل المطرد بين التصورات الشعرية النقدية المنسجمة وبين منجزه الشعري المتفاوت. فآراؤه النقدية التي توزعتها دواوينه ومصنفاته لم تتعارض ولا تخلت عن تفسيرها الجمالي للشعر منذ بدأ بصوغها في بعض أبيات سقط الزند في شبابه، إلى أن صاغ آخر ما صاغه منها وهو يملي ضوء السقط في آخر حياته. وخلافًا

لهذا الانسجام النقدي كان اعتزازه بجودة السقطيات واعترافه هو نفسه بضعف اللزوميات تنبيها على التباين والتعارض بين البعد الشعري والبعد النظمي في موزونه الغزير. ويمكن أن نجمل النتيجة النقدية التي قادتنا إليها محاولات التفسير تلك في كون أبي العلاء بدأ شاعرًا مجودًا في سقط الزند يحتكم إلى المعيار الجمالي غير مبال بالمعيار الأخلاقي، ثم طلق الشعر ليصمت زمنًا قبل أن يعود إلى النظم الضعيف مغلبًا المعيار الأخلاقي على الجمالي في أشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان، قبل أن يكتشف في آخر حياته أسلوبًا للجمع بين جمال الفن ونبل الأخلاق من خلال عودته إلى التجويد الشعري في ديوان الدرعيات، وهي نتيجة تبدو، حسب ما اطلعت عليه، مخالفة للنتائج النقدية التي وصل إليها الدارسون المهتمون بشعره وشاعريته.

ولا أقصد بهذه المقارنة إدعاء السبق، فهذه الدراسة ليست كما ذكرت من قبل إلا لبنة من لبنات الدراسات العلائية التي تحتل أصحابها من سلطة طه حسين، ولكن المراد التذكير بأن الإحاطة بالأوجه المختلفة لشخصية أبي العلاء ستظل رهينة بالعثور على آثاره الضائعة. فإذا كان العثور على الصاهل والشاحج قد مكن الدارسين من تجلية ملامح جديدة نقدية علمية وفكرية سياسية للشخصية العلائية، فإن من بين ما مكن هذا الجهد العلمي المتواضع من السير نحو غايات نقدية مخالفة قد تكون جديدة، اطلاعي على مخطوطتين لكتابين له غير منشورين هما اللامع العزيزي[1] الذي شرح فيه ديوان أبي الطيب المتنبي، وضوء السقط الذي شرح فيه ديوانه سقط الزند وكان آخر كتاب أملاه قبل وفاته. ولا أشك في أن العثور على ما زال مفقودًا من مصنفاته سيغني الدراسات العلائية ويسير بها نحو نتائج نقدية أخرى قد لا تخطر ببالنا اليوم.

إن اختيار مصطلح نظرية في عنوان هذا الكتاب لوصف التفاعل المضطرب بين التصور الذهني وبين المنجز المحسوس في الفكر الشعري العلائي لم يكن استجابة

---

(١) لا علاقة لهذا الكتاب المخطوط بالشرح الذي نشره دياب على أنه معجز أحمد ولا بمعجز أحمد الحقيقي.

لرغبة خاصة في استعمال هذا المصطلح، فلفظة التصور كانت ستكون كافية لو كانت أحكامه النقدية المبثوثة في مصنفاته هي المقصودة بالدراسة، كما أن لفظة شعر كانت ستكفي لو كانت الغاية مجرد وصف عناصر الكتابة الشعرية في دواوينه، ولكن ما استدعى استعماله كون النظرية التي تفسر بأنها مجموع المعارف والتصورات العقلية[1] المجردة تبدو في فكره الشعري بعدًا ثالثًا يتنازعه بعدان متقابلان: أحدهما تأملي تلتقي عنده كل تصوراته النقدية وأحكامه المتعلقة بالشعر، والثاني عملي أو تطبيقي محسوس تنتسب إليه كل صور الإنجاز في متنه الشعري الكبير، وهو تقابل لا يكاد يواجهنا إلا في آثار قلة من الأعلام الذين جمعوا بين الكتابة الشعرية والتأليف النقدي، لأن النظرية الشعرية بوقوعها بين هذين البعدين تصبح قابلة لأن تفسر بكونها هيولى نقدية تستعيرها التصورات المجردة لتلبس عند الإنجاز اللباس الشعري المحسوس، أو بكونها على عكس ذلك معبرًا نقديًّا شفافًا تمر خلاله محسوسات المنجز لتتخلص من واقعية الإنجاز وتجرد في حقل المفاهيم والتصورات الذهنية.

****

(١) Nouveau Larousse Universel: ٩١٦/٢، وانظر معجم مصطلحات الأدب: ص ٥٦٩.

مدخل

النظرية الشعرية في سياق المعارف المتراكمة: أعمى يقرأ

ليست الغاية من بناء هذا المبحث سرد أنواع المعارف التي حصلها أبو العلاء، فما أورده القفطي[1] وابن العديم[2] قد يغني عن ذلك، وليس الغرض عرض المعارف التي تراكمت في البيئة العلمية الكبرى التي استفاد منها، لأن المصادر والمراجع التي عرفت بأعلام الفكر والأدب في القرن الرابع[3] كفتنا ذلك[4]، ولكن الغاية وضع نظرية الشعر لديه من حيث هي تصور وإنجاز في سياقها المعرفي والفكري الذي أفرزها، لا باعتبارها فكرًا أدبيًّا متميز الملامح والحدود وسط أنماط فكرية علائية متعددة، ولكن باعتبارها الثمرة المكتملة لتفاعلات المعارف وتحولاتها في تفكيره الواسع، وأعني بذلك أن التأريخ لتحولات هذا الفكر يعد تأريخًا لتحولات النظرية الشعرية. ولعل أبا العلاء ينفرد من بين كل الشعراء الفحول والحذاق، والأدباء والنحاة واللغويين والنقاد، والمتكلمين والفلاسفة، وعلماء القراءات والمفسرين والمحدثين، بكونه المفكر الذي اقترن هاجس الشعر لديه بهاجس المشاركة فتوحدا.

لقد تحدث ابن قتيبة عن الشعر والشعراء وألف في الحديث وغيره، لكن دون أن يخل بالحدود الفاصلة بين هذا العلم أو ذاك. ونظم كبار الشعراء كأبي نواس وأبي

(١) انظر: إنباه الرواة: ١/٨١ - ١١٨.

(٢) انظر: الإنصاف والتحري/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء، ص: ٥١٤ وما بعدها.

(٣) ولد أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري بمعرة النعمان سنة ٣٦٣ هـ وتوفي بها سنة ٤٤٩ هـ. انظر: معجم الأدباء ٣/ ١٠٨.

(٤) انظر: مثلاً: يتيمة الدهر، والجامع في أخبار أبي العلاء، والحضارة العربية في القرن الرابع، وغيرها.

الطيب الشعر بعد تحصيلهم ما راج في بيئتهم من المعارف، لكنهم لم يتجاوزوه إلى الخوض في قضاياه تصنيفًا وتدريسًا. وحتى الذين حاولوا من بينهم أن يُنظِّروا لهذا الفن جعلوا القصائد نفسها الحاملة لنظرياتهم النقدية، كما هو بين في ديواني أبي تمام ومهيار الديلمي.[1] وقد نجد في حديث أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد عن الشعر ما يجعلهم أقرب من غيرهم إلى أبي العلاء من حيث اقتران تصورهم للشعر بمعارفهم الفلسفية، لكن ما يميزه منهم تفرغه لهذه الصناعة نظمًا - خلافًا لهم - وولعه بها تنظيرًا وتقعيدًا، بينما يظل حديثهم عن الأقاويل الشعرية جانبًا من تصورهم المنطقي الشامل لأصناف الأقاويل[2]. ولعل حازما القرطاجني الذي جمع بين قرض الشعر ونقده والإفادة من العلوم العقلية، كان في النظرية الشعرية التي صاغها ينظر نظرًا مقصودًا إلى الأركان التي قامت عليها النظرية العلائية[3]. لقد متحت هذه النظرية في تحولاتها من المعارف المتراكمة التي حصلها الشاعر في مختلف مراحل حياته العلمية، ولذلك فإن رسم الحدود التقريبية لمراحل التحصيل يفيد كثيرًا في رصد هذه التحولات وتبينها.

إن البيئة العلمية الواسعة[4] التي أنجبت أبا العلاء الشاعر الناقد والأديب المفكر، هي نفسها البيئة التي أنجبت أبا الطيب المتنبي وأبا فراس والتهامي والصنوبري والشريفين الرضي والمرتضى ومهيار الديلمي وابن نباتة السعدي، وأنجبت ابن دريد والقالي والسيرافي والفارسي وأبا الطيب اللغوي وابن فارس وابن جني وابن خالويه وأبا إسحاق الفارابي والجوهري والأزهري، والآمدي والقاضي الجرجاني والثعالبي

---

(١) انظر: كتاب أبو تمام الطائي: ص ٢٤٠ - ٢٤٢، ومقالة: مع أبي تمام الناقد، لعبد الله الطيب / مجلة دراسات أدبية ولسانية / العدد ٤ - سنة ١٩٨٦، والقصيدة عند مهيار: ص ٢٢ - ٧٧.

(٢) انظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص: ٧ - ٨ و ١٢ - ١٤.

(٣) يبدو حديث القرطاجني عن علم البلاغة الأسمى صياغة ثانية لمفهوم الخبرة الذي تحدث عنه أبوالعلاء كما سنرى. ويكشف ترديده مصطلحي إضاءة وتنوير في منهاجه عن نظر خفي إلى ضوء السقط الذي ألفه أبوالعلاء و كتاب التنوير الذي ألفه الخويي لشرح السقط.

(٤) المقصود البيئة الزمانية في القرن الرابع الهجري، والبيئة المكانية الواسعة أي مراكز الدرس الأدبي والعلمي في الشام والعراق وغيرهما.

والتوحيدي والداركي والقاضي عبد الجبار وابن سينا وغيرهم من الأعلام[١]. وإفادته من معارف بيئته المتنوعة يدل عليها خوضه فيها في مرحلة التصنيف والإملاء، لكن الحدود التي انتهت عندها مرحلة التحصيل تظل في حاجة إلى بعض الايضاح.

لقد أشارت المصادر إلى أن أبا العلاء قال الشعر وهو ابن إحدى عشرة سنة أو اثنتي عشرة[٢]، وقد أكد ابن العديم الذي كان خبيرًا بتاريخ آل سليمان تواتر هذا الخبر[٣]. وإذا كان أقرب ما يمكن أن نستنتجه منه أنه بدأ ينظم الشعر في سن مبكرة، فإن ذلك يفيد أنه حصل في سن مبكرة من المعارف الأولية والعلوم بعض ما مكنه من ذلك. والثابت أنه وجد في أقاربه شيوخًا يسروا له تحصيل العلم من قريب، فبنو سليمان كانوا مشهورين بالفضل والعلم، وكان في آبائه وأعمامه ومن تقدمه من أهله ومن تأخر عنه من ولد أبيه ونسله فضلاء وقضاة وشعراء[٤]، وكان والده أبو محمد فاضلاً أديبًا لغويًّا شاعرًا[٥]. وعن والده هذا (قرأ اللغة والنحو بمعرة النعمان)[٦]. ويبدو أنه وجد في شيوخ المعرة من تولى إقراءه ما لم يأخذه عن أقاربه، فالمصادر تشير إلى أنه لما كبر (ووصل إلى سن الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبني كوثر أو من يجري مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته)[٧]، وسمى منهم ابن العديم أبا بكر محمد بن مسعود النحوي[٨]. إلا أن الوسط العلمي الذي يحتمل أن يكون الشاعر قد أفاد منه كثيرًا هو مجالس العلم بحلب، فهذه المدينة التي ضمت مجالسها أيام

---

(١) نشير بهذه الأسماء إلى الازدهار العلمي الذي عرفه القرن الرابع في مختلف أصناف المعارف التي نبغ فيها هؤلاء.

(٢) نزهة الألباء: ص ٣٥٤، وإرشاد الأريب: ١٠٨/٣.

(٣) انظر: الإنصاف والتحري / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٥٥١.

(٤) انظر: تفصيل الحديث عن آل سليمان في إرشاد الأريب: ١٠٨/٣ - ١٢٣، والإنصاف والتحري / ضمن التعريف ص: ٤٨٣.

(٥) الإنصاف / تعريف ص: ٤٩٢.

(٦) نفسه / نفسه ص: ٥١٥.

(٧) الإنباه / تعريف ص: ٨٤/١.

(٨) الإنصاف / تعريف ص: ٥١٥.

سيف الدولة شعراء حذاقًا كأبي الطيب والنامي والصنوبري وأبي فراس، وعلماء متبحرين كابن خالويه، كانت حتى بداية القرن الخامس الهجري لا تزال مجمعًا للأدباء والعلماء والمتكلمين كما سجل ذلك أبوالعلاء نفسه في قوله: (وقد بلغني أن للسيد عزيز الدولة وتاج الملة أمير الأمراء مجلسًا يجتمع فيه الفقهاء وأهل الكلام والأدب والشعراء، ولو تحرى في التطوع متحوب فقادني برسني حتى أقف من ذلك المجلس بمرأى ومسمع لألقيت [مسألة] ثم فرعتها فخاض فيها الفقهاء والمتكلمون والشعراء سحابة ليلتهم تلك)[1].

ولم تسم المصادر من شيوخه في حلب إلا شيخًا واحدًا هو محمد بن عبد الله ابن سعد النحوي راوية أبي الطيب المتنبي الذي قرأ عليه الشاعر وهو صبي[2]، لكن ورود عبارة «وغيره»[3] في بعضها تفيد وجود شيوخ آخرين. ورغم ذلك تظل إشارة الحافظ ابن حجر إلى أنه أخذ اللغة عن أصحاب ابن خالويه وعن ابن سعد المذكور شاهدًا على أن تحصيله الأول كان في بيته وبمجالس المعرة وحلب باعتبارها الوسط العلمي الأول الذي هيأه لقول الشعر وهو صغير السن.

وفي إشارة ابن العديم إلى أنه قرأ على ابن سعد راوية أبي الطيب المتنبي وهو صبي وإشارته في خبر آخر إلى تخطئته شيخه ابن سعد هذا في مرحلة الصبا، ما يجعلنا نطمئن إلى صحة خبر نظمه الشعر في الحادية عشرة، وإلى أن هذا النظم كان مبنيًّا على معرفة بالشعر وصناعته، وعلى خبرة بدواوين الشعراء ورواياتها رغم صغر سنه: (وقرأت بخط بعض أهل الأدب....... قال: وكان ابن سعد يروي في ديوانه –

---

(١) الصاهل والشاحج ص: ١٨٩.

(٢) الإنصاف تعريف ص: ٥١٥، ووفيات الأعيان: ص ١١٣. وانظر التعريف ص: ١٩٠، ٢٠٦، ٢٩٦.

(٣) انظر: تاريخ الإسلام / تعريف ص: ١٩٠، حيث يقول الذهبي: (وممن قرأ عليه أبوالعلاء اللغة جماعة، فقرأ بالمعرة على والده، وبحلب على محمد بن عبد الله بن سعد النحوي وغيره). ولم ترد عبارة «وغيره» في قول نفس المؤلف في سير أعلام النبلاء (٢٦/١٨): وكان أخذ اللغة عن أبيه وبحلب عن محمد بن عبد الله بن سعد النحوي.

يعني ديوان المتنبي - في قصيدته التي مطلعها: « أزائر يا خيال أم عائد»، وذلك أنها لم تكن مما قرأه على المتنبي وهي مما أنفذه إليه:

أَوْ مَـوْضِـعًـا فِــي فَـنَــاءِ نَـاجِـيَـةٍ
تَحْـمِـل فـي الـتَّـاجِ هَـامَــةَ الـعَــاقِـدِ

فرده عليه أبوالعلاء وقد اجتمع معه بحلب وهو صبي: «أو مُوضعًا في فتان ناجية»، فلم يقبل ذلك ابن سعد ومضى إلى نسخة عراقية صعدت مع أبي علي بن إدريس من العراق فوجد القول ما قاله أبو العلاء)[1]، غير أن ما قد يظل غامضًا علاقة هذا الشعر الذي نظمه في سن الصبا بديوانه سقط الزند[2].

والملاحظ عمومًا أن الأخبار المتعلقة بشيوخه تظل قليلة بالقياس إلى شهرته الأدبية والعلمية. إن الوقوف عند مصنفاته المتنوعة يمكن أن يساعدنا على معرفة العلوم التي حصلها قبل أن يتفرغ للتصنيف، لكن ما يلفت الانتباه في جل هذه المصنفات أنها تخلو[3] من الأسانيد التي يمكن أن تكون طريقًا إلى معرفة شيوخه.

ولعل هذا التحلل من الإسناد لم يكن خافيًا عن تلاميذه، فإذا كان القالي - وهو يخبر تلامذته الأندلسيين بأن علمه علم رواية لا دراية[4] - قد وجد فيما حفظه من مرويات متصلة الأسانيد مايؤهله رغم قلة الدراية ليصبح شيخ علم جليلاً، فإن أبا العلاء لم يكن يرى في غياب الإسناد ما يقلل من مكانته العلمية، بل إن العلم لديه كان الدراية لا الرواية[5]: (شاهدت على نسخة من كتاب «إصلاح المنطق» يقرب أن يكون بخط المعريين أن الخطيب أبا زكريا يحيى بن علي ابن الخطيب التبريزي، قرأه على

---

(١) الإنصاف / تعريف ص: ٥١٥.

(٢) انظر: تفصيل الحديث عن تاريخ نظم السقط في مبحث لاحق.

(٣) إلا في حالات جد نادرة كإسناد الأحاديث الشريفة. انظر. الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢١ - ٥٢٤. وانظر: رسالة الغفران: ص ٥١١ حيث يقول مصرحًا بما يفيد أنه كان يتعمد ترك إسناد بعضها: (وفي حديث آخر، وقد سمعته بإسناد...).

(٤) الذخيرة ١- ١ / ١٤.

(٥) المقصود الرواية من حيث هي إسناد يذكر فيه المصنف الشيخ الذي أخذ عنه، أما الرواية من حيث هي توثيق وإسناد إلى المصنف الأول، فقد كان شديد العناية بها، لكن اتصاله بالمصنف الأول كان يتم عن طريق آخر غير الرواية عن الشيوخ المتأخرين كما سنبين.

أبي العلاء، وطالبه بسنده متصلاً، فقال له: إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري)[1].

وهذا التحلل من السند رغم إلحاح التلاميذ عليه لا يمكن أن يفسر باستهانة الشاعر الشيخ بطريقة الإسناد التي كانت ما تزال في عصره منهجًا متبعًا في التلقين والتحصيل، ولا برغبته في صرف انتباه التلميذ إلى القضية العلمية التي يتضمنها المتن حتى لا يشغل عنها بالعنعنة رغم كون هذا التفسير احتمالاً مقبولاً، وذلك لوجود تفسير آخر يقدمه الشاعر نفسه وهو يظهر متواضعًا غزارة علمه: (وكيف يتأدى إلي العلم وأنا رجل ضرير، وكفى من شر سماعه، ونشأت في بلد لا عالم فيه)[2].

إن عبارة «لا عالم فيه» صريحة الدلالة في ظاهرها على كون البيئة التي نشأ فيها كانت في عصره خالية من العلماء، وفي ذلك ما يفسر سكوت المصادر عن ذكر شيوخه ويفسر خلو مصنفاته من الأسانيد، لكن صراحتها الظاهرة لا تعفينا من أن نبحث عن دلالتها الحقيقية بالنسبة للواقع العلمي في هذه البيئة وبالنسبة لأبي العلاء نفسه، ففي أسماء العلماء الذين ذكرتهم المصادر وكذا في ما أشار إليه هو نفسه في الصاهل والشاحج[3]، ما يفيد أن من وصفوا بأصحاب ابن خالويه[4] كانوا يمثلون الوجه العلمي لهذه البيئة في النصف الثاني من القرن الرابع، وتلمذته لبعضهم يشير إليها أكثر من مصدر.

إلا أن خمول هؤلاء وعدم تبريزهم بالقياس إلى علماء العراق ونبوغهم، وقلة بضاعتهم في تقدير أبي العلاء التلميذ لذكائه – ولما كان قد حصله وهو يأخذ عن أقاربه – يمكن أن يكون مقصوده من عبارة لا عالم فيه.

---

(١) الإنباه: ١/١٠٤.

(٢) رسائله / عطية ص: ٩٧، و مرجليوت ص: ٦١.

(٣) انظر: ما تقدم .

(٤) الإنباه: ١/٨٤، و لسان الميزان: ١/٢٠٤.

فتحدي الشاعر العالم لعلماء عصره، واستخفافه ببعضهم، ظاهرة تتردد في مؤلفاته[1]، وفي ترددها ما يجعلنا نرجح أنه لم يكن يجد في أسماء من أخذ عنهم من الشيوخ من يستحق أن يكون – بالقياس إلى علماء العراق كما كان يتصورهم – أهلاً لأن يسند إليه ويعلن تلمذته له، لكننا لا نستبعد أيضًا أن يكون قد آثر أن لا يأخذ عنهم مستغنيًا عن ذلك بسبيل آخر في التحصيل سنوضحه، والاحتمال الأخير يجعل خلو مؤلفاته من الأسانيد ومن أسماء الشيوخ نتيجة مباشرة لعدم اعتماده أصلاً عليهم[2] في مرحلة التحصيل.

وسواء فسرنا عبارة «لا عالم فيه» بظاهرها إذا راعينا قلة من ذكرتهم المصادر من شيوخه، أم باستهانته بمعارف الشيوخ إذا كان قد تتلمذ لشيوخ العلم في بلده، أم بعدم تلمذته لهؤلاء الشيوخ أصلاً، تظل النتيجة التي نخلص إليها متمثلة في كون الأخذ عن شيوخ العلم لا يشغل حيزًا هامًّا في مراحل تحصيله للمعارف والعلوم التي ستزخر بها مصنفاته. وتذكر المصادر أنه رحل قبل اعتزاله عدة مرات عن المعرة لزيارة بعض المدن، وقد نجد في إشارته إلى خلو بلده من العلماء ما يكشف عن الهدف من هذه الرحلات، وأعني أنها كانت لطلب العلم.

فالقفطي مثلاً يذكر أنه رحل إلى طرابلس لما طمحت نفسه إلى الاستكثار[3] من العلم، غير أن إشارته إلى خزائن الكتب التي كانت بهذه المدينة يجعل رحلة العلم هذه – في رأيه – من أجل الاطلاع على هذه الخزائن لا من أجل الأخذ عن شيوخ العلم.

وابن العديم ينفي[4] وجود دار للكتب بطرابلس في عهد أبي العلاء، ولا يعلم مقصوده من هذا النفي أهو نفي لكون الشاعر رحل رغبة في الاطلاع على الكتب، أم

---

(١) انظر: مثلاً: استخفافه الخفي بمعارف ابن القارح في رسالة الغفران، ص: ٥٣٠ – ٥٣١ – ٥٣٤ – ٥٣٨ – ٥٤٥ ٥٤٧ – ٥٥٤.

(٢) نستثني من ذلك الأسماء القليلة التي أشار إليها في روايته للحديث.

(٣) الإنباه: ٨٤/١.

(٤) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥٥٧.

نفي للرحلة أصلاً؟ وينفي المؤرخ أيضًا أن يكون الشاعر قد زار أنطاكية واستفاد من خزانتها كما تروي ذلك القصة[1]، ويرجح أن يكون هذا قد حدث في كفر طاب التي (كانت مشحونة بأهل العلم)[2] قبل أن يدخلها الإفرنج سنة ٤٩٢ هـ، أو أن يكون حدث في حلب التي (كان بها خزائن كتب في الشرفية التي بجامع حلب)[3].

والذي نفيده من هذه الأخبار أن الإشارة إلى خزائن الكتب تنفي أن تكون رحلاته الأولى قد حدثت للسماع عن الشيوخ، بل إن سكوت المصادر عن ذكر غير ابن سعد ممن يفترض أنه تلمذ لهم في رحلاته الأولى، يرجح أن يكون الأخذ عن الشيوخ ضعيف الأثر في توجيهها.

إن نفي أبي العلاء الضمني أخذه عن العلماء في البيئة التي نشأ فيها، وإشارة المصادر إلى احتمال اطلاعه على بعض خزائن الكتب في أسفاره الأولى، يلزمنا بالتسليم بأن تحولاً ما قد حدث في طريقة تلقين العلم وتحمله، فاللغويون كانوا في القرن الرابع قد تركوا طريقة المتكلمين والمحدثين في الإملاء واقتصروا على تدريس كتاب يقرأ منه أحد الطلبة والشيخ يشرح[4] خلافًا للمحدثين الذين ظلوا متمسكين بالسند[5]، وفي اعتماد أبي العلاء على الإسناد في رواية الحديث دون غيره ما يدل على إفادته من هذا التحول الذي جعل الكتاب يصبح عنصرًا ثانيًا في التحصيل والدرس إلى جانب الشيخ، بعد أن كان شيوخ العلم يجدون في محفوظهم ما يغنيهم عن العلم المقيد في الكتب، بل إن أهل العلم كانوا قبل ذلك قد رسخوا في الأذهان حكمًا يفيد أن العلم لا يروى عن صحفي[6].

---

(١) ويعلل ذلك بكون المدينة كانت قبل مولد أبي العلاء وإلى ما بعد وفاته تحت أيدي الروم، فلا يتصور في رأيه أن تكون بها خزانة كتب وخازن يقصد للاشتغال بالعلم. انظر: الإنصاف / تعريف ص: ٥٥٥.

(٢) نفسه / نفسه ص: ٥٥٦.

(٣) نفسه / نفسه ص: ٥٥٦.

(٤) الحضارة في القرن الرابع: ١ /٣١٧، وانظر المزهر: ١/١٦١ – ١٦٢.

(٥) المزهر: ٣١٢/٢.

(٦) انظر: طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤، حيث يقول الجمحي: (ولا يروى عن صحفي).

إلا أن ما يميز تلمذة أبي العلاء استغناؤه شبه الكلي بالعنصر الثاني، أي الكتاب، عن العنصر الأول، أي الشيخ، وفي هذا ما يجعل مرحلة الاكتفاء بالتحصيل من الكتب المنسوخة عن الأخذ عن الشيوخ مرحلة متميزة في حياته العلمية.

وإذا كنا لا نستطيع الجزم بأنه استغنى استغناء كليًّا عن الشيوخ في مرحلة التحصيل الأولي، رغم تصريحه بأنه نشأ في بلد لا عالم فيه، فإننا نجد في رسائله ما يعتبر تأريخًا للمرحلة التي أحس فيها بأنه بلغ من العلم ما جعله في غنى عن ملازمة العلماء للرواية عنهم عراقيين كانوا أم شاميين: (ومنذ فارقت العشرين من العمر ما حدثت نفسي باجتداء علم من عراقي ولا شآم)[1].

ولعل في إشارته إلى كون طلب العلم اجتداء وسؤالاً ما يفسر قلة شيوخه في مرحلة الطلب[2]، ورغم ذلك لا نستطيع أن نحمل كلامه على كونه إعلانًا عن نهاية هذه المرحلة، فالسنين الستة عشر الفاصلة بين بلوغه العشرين سنة ٣٨٣ هـ وبدء رحلته المشهورة إلى بغداد سنة ٣٩٩ هـ مدة تقارب في طولها مرحلة الطلب، إذا افترضنا أنه بدأ يأخذ العلم في سن الرابعة أو بعدها بقليل.

وتاريخ شروعه في التصنيف والتدريس - إذا استثنينا نظم سقط الزند الذي يرتبط بنبوغه الشعري المبكر، واستثنينا بعض رسائله التي لم تكن تصنيفًا بالمفهوم العلمي المدرسي[3] - يبدأ بعد سنة ٤٠٠ هـ تاريخ عودته من بغداد إلى المعرة، وفي هذا ما يجعلنا نستبعد أن يكون قد خصص كل هذه المدة الطويلة لنظم سقط الزند.

إن قلة السقطيات بالنسبة إلى غزارة ما نظمه وألفه بعد تفرغه للتصنيف، يسمح لنا بأن نفترض أنه كان منصرفًا طيلة تلك المدة إلى الاستكثار من العلم متوسلًا إلى ذلك بالكتب وحدها دون أية استعانة بالشيوخ، ولا يبدو الاعتماد على الكتب المخطوطة

---

(١) رسائله / عطية ص: ٧٨، ومرجليوث ص: ٣٢.

(٢) أي قبل بلوغه سن العشرين سنة ٣٨٣هـ.

(٣) لأن عنصر الإخبار والتبليغ، لا الترسل الفني، كانا الغاية من إنشائها.

في التحصيل ظاهرة غريبة في عصر كانت الخزائن ودور العلم الغنية بالمخطوطات قد انتشرت فيه في مختلف البيئات العلمية[١].

وإذا ما نحن انطلقنا من كون الشاعر قد بدأ في أول مراحل الطلب بتحمل ما كان الوصول إليه ميسرًا لكثرة تداوله كالمرويات الشعرية والعلوم النقلية واللغوية، فإن انصرافه إلى تحصيل العلوم العقلية وبعض المعارف التي كان الخوض فيها محدودًا سيكون مقترنًا بالسنوات الأخيرة لهذه المراحل، وباطلاعه على ما في خزائن الشام من كتب قبل رحلته إلى بغداد، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأنه كان قبل سفره إلى العراق سنة ٣٩٩هـ قد أكمل دراسة كل العلوم والمعارف التي سيبدو أثرها واضحًا في مصنفاته بعد اعتزاله، فابن العديم يذكر أنه سافر إلى بغداد للاستكثار من العلم[٢] وأنه أخذ بها عن الربعي والواجكا وأبي علي عبد الكريم بن الحسن السكري. وأبو الفداء يؤكد أنه استفاد من علمائها، لكنه ينفي صراحة أن تكون هذه الإفادة تلمذة بقوله: (ولم يتلمذ لأحد أصلًا، ثم عاد إلى المعرة...) [٣]، بل إن أبا العلاء نفسه ينفي هذه التلمذة حين يقول: (وانصرفت وماء وجهي في سقاء غير سرب ما أرقت منه قطرة في طلب أدب)[٤].

إلا أن الصورة التي رسمها للعراق وبغداد تظل رغم ذلك شاهدًا على إعجابه بعلمائها وبمجالس العلم فيها، فأهل الشام (يجرون من أهل العراق مجرى الهجن من العراب)[٥]، ومن رحل عن بغداد في رأيه (لم يجد منها عوضًا ولا وجد محلاً مروضًا لأن غابر العلم بها غريض، وصحيح الأدب في سواها مريض، والشام أكثر أرفاقًا وأقل نفاقًا)[٦]، وفصاحة البدو الأقحاح عجمة أمام فصاحة أهلها:

---

(١) انظر: الفهرست: ص ١٢ – ٣٨، والحضارة العربية في القرن الرابع: ١ / ٣٢١ – ٣٣١.

(٢) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥١٥ – ٥١٦.

(٣) المختصر في أخبار البشر: ١٧٦/٢. وانظر: تتمة المختصر: ٤٨٥/١ حيث يشير المؤلف إلى أن أبا العلاء ذكر لتلميذه أبي غالب همام بن الفضل أنه لم يجد في بغداد عند رحلته إليها عالمًا يقرأ عليه ويأخذ منه. وانظر: روض المناظر / تعريف ص: ٣٠٩. والراجح أن نفي التلمذة كان اعتمادًا على ما ذكره أبو العلاء نفسه في رسائله.

(٤) رسائله / عطية ص: ٧٨، و مرجليوث ص: ٣٢.

(٥) رسائله / عطية ص: ١٥٦، ومرجليوث ص: ٩١.

(٦) نفسه ص: ٩٠، ومرجليوث ص: ٥٧.

وَمَـا الـفُصَحَـاءُ الـصِّيْدُ وَالـبَـنْوُ دَارُهَـــا

بِـأَفْـصَـحَ قَـولاً مِـنْ إِمَـائِـكُـمِ الـوكْــــعِ[1]

لقد وجد أبوالعلاء (العلم ببغداد أكثر من الحصى عند جمرة العقبة وأرخص من الصيحاني بالجابرة وأمكن من الماء بخضارة....)[2]، إلا أن ما يلفت النظر في هذه الصورة إعجابه ببراعة علمائها في فن الجدل والمناظرة:

أَدَرْتُمْ مَـقَـالاً فِـي الجِـــدَالِ بِـأَلْـسُـنٍ

خُـلِـقْـنَ فَـجَـانَـبْــنَ المَـضَــرَّةَ لـلـنَّـفْـعِ[3]

وهو إعجاب يكشف عن اهتمام الشاعر بنوع آخر من المعارف ربما كان السبب في رحلته إلى العراق، وأقصد المعارف العقلية بوجهيها الكلامي والفلسفي اللذين يبدوان مثلاً واضحي الملامح في مؤلف كالإمتاع والمؤانسة[4] متح مؤلفه المعاصر لأبي العلاء من نفس المشرب الثقافي. فالجدال الذي يشير إليه (إشارة إلى مناظراتهم في دار الكتب ببغداد)[5]، ودار الكتب هذه هي دار العلم التي أنشأها الوزير سابور بن أردشير سنة ٣٨٣ هـ ببغداد، وجعلها – بعد أن وفر لها من الكتب ما يجعلها كاسمها – مجلسًا للدرس والمناظرة، ومنزلاً يقيم فيه الراغبون في العلم من الغرباء[6]. وقد نكون غير مبالغين إذا ما ذهبنا إلى أن بغداد في ذاكرة الشاعر كانت بأسواقها ومحالها مختزلة كلها في دار العلم هذه:

وَمَـــا أَرَبِـــــي إلا مَـــعَـــرِّسُ مَـعْـشَـر

هُمُ الـنَّـاسُ لا سُـوقُ الـعَرُوسِ وَلا الـشَّطِّ[7]

---

(١) سقط الزند / شروح: ١٣٥٢.

(٢) رسائله / عطية ص: ٧٤، ومرجليوث ص: ٣٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ١٣٥٣.

(٤) انظر: مثلاً: ١/ ١٠٧، ١/ ١٤١، و ٣/ ١٨٨ من الكتاب المذكور.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح ص: ١٣٥٣.

(٦) الحضارة العربية: ١/ ٣٢٩، وانظر: مقدمة رسائل أبي العلاء لمرجليوث: XXIV.

(٧) سقط الزند / شروح: ص ١٦٣١.

والمعرس الذي يشير إليه في البيت هو دار العلم التي (كان يجتمع مع أهل العلم فيها)[1]، وقد صرح بأن الذي أقدمه (تلك البلاد مكان دار الكتب بها)[2]. لقد كانت بغداد في مخيلته حلمًا، ويظهر أن تشوفه إليها كان قديمًا:

كَـلِـفْـنَـا بِـالـعِـرَاقِ وَنَـحْـنُ شَـرْخٌ
فَـلَـمْ نَـلْـمِـمْ بِـهِ إلا كُـهُـولا[3]

لذلك نرجح أن رحلته هذه كانت حدثًا خاصًّا اهتم له أهل المعرة، فهنأوا بغداد على الفوز به عاجزين عن إخفاء الحزن الذي ملأ نفوسهم وهم يفجعون برحيله كما سجل ذلك أحد تلامذته المعريين:

أَطَـلَّ عَـلَـى بَـغْـدَادَ كَـالـغَـيْـثِ جَـاءَهَـا
بِـهِ سَـعْـدُ نَجْـمٍ فِـي أَجَـلِّ أَوَانِ
نَـأَى مَـا نَـأَى وَالمـوتُ دُونَ فِـرَاقِـهِ
فَمَـا عُـذْرُهُ فـي الـنَّـأْيِ إِذْ هُـوَ دَانِ[4]

ولم ييأس أقرباؤه من استعطافه على مخلفيه في الشام وتنفيره من بغداد الغانية التي غوته فركب إليها المهالك:

شَـغَـفًـا بِـدَارِ الـعِـلْـمِ فِـيْـكِ وَقَـلْـبُـهُ
مَـازَالَ رَبْـعًـا لِـلْـعُـلُـومِ وَدَارَا
لـولاكِ مَـا خَـطَـتِ الـبَـدَيَّـةَ عِـيْـسُـهُ
وَأَثَـرْتِ مِـنْ ذَاكَ الـحَـزِيْـزِ غُـبَـارَا[5]

---

(١) شرح البطليوسي / شروح ص: ١٦٣١. وانظر باقي الشروح: ص ١٦٣١ – ١٦٣٢ حيث الإشارة إلى أن بغداد تعني عنده بغداد العلم.

(٢) رسائله / عطية ص: ٧٨، ومرجليوث ص: ٣٢.

(٣) سقط الزند / شروح ص: ١٣٨٦.

(٤) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥٥٠. وانظر: تفصيل الكلام على رحلته في القسم الثاني.

(٥) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥٤٤.

والبيت صريح الدلالة على أن رحلته إلى العراق كانت رغبة في زيارة دار العلم ببغداد. لكننا نجد في كشفه – بعد عودته منها – عن تشوقه إلى مجالس العلماء الذين كانوا يقيمون بهذه الدار ما قد يلزمنا بمحاولة تعرف ما اجتذبه إليها، آلعلماء الذين كانوا يعرسون بها أم الكتب التي انفردت بها خزانتها؟ أما العلماء من حيث هم شيوخ فاستغناؤه عنهم كان مبكرًا، وإعجابه بمناظراتهم وجدالهم من حيث هم أقران كان يعد السبب في اجتماعه بهم في المجالس ومعاشرته لهم، وإن كان هذا لا يمنع من أن يكون قد تشوف إلى لقاء علماء العراق لشهرتهم قبل أن يرحل إلى بغداد. وما نرجحه أن الرغبة في الاطلاع على الكتب كان من بين الأسباب التي جعلته يتحمل مشاق السفر إلى دار العلم. وقد يواجه هذا الترجيح في صورته المعممة ما قد يضعفه لأن صورة أبي العلاء العالم كانت قد اكتملت في أذهان أهل بلده قبل رحلته، فتلميذه أبو صالح يجعل بغداد هي المفيدة من زيارته لها، وأخوه أبو الهيثم يعتبر رحلته إليها من أجل العلم تحصيل حاصل لأنها لم تستطع أن تزيده شيئًا عما كان قد اجتمع له من علوم:

مَا زِدْتَ عَمَّا عِنْدَهُ فَسَقَاكَ مَنْ
رَفَعَ السَّمَاءَ نَقِيْصَةً وَعِثَارًا[1]

ولا يختلف الخبر الذي نقله القفطي عن هذه الصورة التي رسمها له أهل المعرة: (وحضر خزانة الكتب التي بيد عبد السلام البصري، وعرض عليه أسماءها فلم يستغرب فيها شيئًا لم يره بدور العلم بطرابلس سوى ديوان تيم اللات، فاستعاره منه)[2].

وخزانة الكتب التي يشير إليها القفطي هي نفسها دار العلم التي شغف بها الشاعر قبل رحلته إليها، وعبد السلام المذكور هو صديقه الذي كان يتولى النظر في هذه الدار، فهل كان الشاعر يعلم أنه لن يجد فيها من الكتب ما يزيد على ما اطلع عليه في الشام، أم هل خيبت هذه الدار ظنونه بعد أن ظل قبل الرحلة يحلم

(١) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥٤٥. والخطاب لبغداد.
(٢) الإنباه: ١/٨٥.

بكتبها النفيسة ؟ لقد ذكر الشاعر وهو يتأسف على فراقها أنه وجدها أنفس مكان في بغداد: (ولكني آثرت الإقامة بدار العلم، فشاهدت أنفس مكان لم يسعف الزمان بإقامتي فيه)[1]، وإذا كان مقصوده أن هذه الدار نفيسة بما تضمنته خزائنها من كتب، فإن إشارة القفطي السابقة إلى أنه لم يجد فيها من الكتب مالا يعرفه إلا ديوانًا واحدًا تدعو إلى التساؤل عن مصدر هذه النفاسة، فإعجابه بكتب هذه الدار رغم عدم جدتها عليه، بالقياس إلى ما كان قد قرأه قبل خروجه من الشام، يعني أنه كان يبحث فيها عن قيمة علمية أخرى غير الجدة.

لقد كانت دار العلم خزانة علمية من عدة خزائن شهرت بها بغداد[2]، والمفروض – وإن كان قد ربط رحلته بزيارة هذه الدار– أن يكون قد جعل الاطلاع على ما في هذه الخزائن أيضًا من الكتب غاية ثانية له قبل رحلته.

ويقوي هذا الافتراض أن المصادر تذكر أنه إنما رحل إلى العراق (لتعرض عليه الكتب التي في خزائن بغداد لما وصف له من كثرتها)[3]، وتذكر أيضًا أنه طلب أن تعرض عليه الكتب التي في هذه الخزائن (فأدخل إليها وجعل لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ جميع ما يقرأ عليه)[4].

إن حفظه لما قرئ عليه – ولعل منها ما كان مضنونًا به على غير أهله – يعني أنه وجد فيها كتبًا جديدة لم يكن قد اطلع عليها في الشام، والراجح أن معظم هذه الكتب الجديدة التي عرضت عليه كانت مصنفات في علم الكلام والفلسفة، وهي مصنفات كان تداولها قد أصبح محدودًا في عصر حارب فيه الخليفة العباسي القادر بالله المتكلمين والفلاسفة وأحرق كتبهم[5].

---

(١) رسائله / عطية ص: ٨٣، ومرجليوث ص: ٣٤ – ٣٥.

(٢) انظر: الجامع في أخبار أبي العلاء: ٢٠٧/١ – ٢١٠، حيث يشير المؤلف إلى بعض هذه الخزائن.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف ص: ٥١٦.

(٤) نفسه / نفسه ص: ٥٤٤.

(٥) انظر: المنتظم: ٧ / ٢٨٧، و العبر: ١٠٢٠/٤، حيث يشير ابن خلدون إلى خبر نكبة المتكلمين والفلاسفة وإحراق كتبهم.

أما نفائس دار العلم التي كلف بها وظل يحن إليها بعد عودته إلى المعرة، رغم كونه حسب ما ذكره القفطي لم يجد فيها جديدًا، فيبدو أن قيمتها كانت كامنة في علاقتها بمؤلفيها، قياسًا على ما كانت عليه في نفس المدينة مصنفات كثيرة حوتها خزانة نفيسة للوزير أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف الحكار[1] الذي سترتبط أبا العلاء بأسرته صداقة وطيدة، فآل الحكار هم الذين سعوا إلى تخليص سفينته عندما صادرها أصحاب الأعشار وهو في طريقه إلى بغداد.

ويتضح من القصيدة التي تعرض فيها لشكرهم على صنيعهم أن صورة الكتب التي كانت في خزانة هذه الأسرة ظلت عالقة بذهنه بعد عودته إلى المعرة:

يَـروقُـونَ ألـفـاظًـا وَإِنْ لَـمْ يُـفَـكِّـرُوا

وكتـبًـا وَإِنْ لَـمْ يـصْـلِـح الـقَـلَـم الـقـطّ[2]

وإذا كانت المصادر التي ترجمت لأبي العلاء لا تمدنا بالمعلومات المدققة عن الكتب النفيسة التي اطلع عليها في خزائن بغداد، فإن من باب المصادفة أن نجد وصفًا دقيقًا للكتب الثمينة التي شاهدها في خزانة آل الحكار لدى أديب لغوي كان يعرف هذه الخزانة وكتبها معرفة خبير، وأقصد أبا العلاء صاعدًا البغدادي مؤلف الفصوص الذي ترك بغداد إلى الأندلس ليبني بها، منذ حلوله بها سنة ٣٨٠ هـ، مجدًا علميًّا ما كان ليبنيه لو لم يكن قد انفرد بمحفوظ أدبي وعلمي لم يكن ميسرًا لغيره من العلماء.

فصاعد هذا كان العالم الذي وجده الوزير الحكار مؤهلاً للإشراف على خزانته، وحديثه عن الكتب التي ضمتها هذه الخزانة يدل على أنها كانت منفردة بنفائس علمية لم تكن متاحة لجميع طلاب العلم: (وإني غيسان صباي وحميا حداثتي، لزمت

---

(١) وزر لعضد الدولة البويهي وصمصام الدولة وبهاء الدولة، وقد نوه الثعالبي بفضله وأدبه وتدبيره السياسي. توفي سنة ٣٨٨هـ. انظر: يتيمة الدهر: ٢/٣١٢.

(٢)سقط الزند / شروح ص: ١٦٥٢.

القاضي أبا سعيد الحسن بن عبد الله السيرافي، وأبا علي الحسن بن أحمد النحوي الفارسي رحمهما الله، حتى استظهرت كتب اللغة المتعاورة..... فأزلفني ذلك إلى الملوك، حتى ولاني الوزير أبو القاسم عبد العزيز بن يوسف - تغمد الله خطاياه -خزانة كتبه، فأصبت فيها خطوط العلماء وأصولهم التي استأثروا بها لأنفسهم دون الناس، إذ لابدَّ لكل عالم من أثيرة مجموعة لخاصته غير ما يذيعه للطلبة عنها.

ووجدت في كتب الخلافة التي خرجت في نهب دار المقتدر بخط الأصمعي والفراء وأبي زيد وابن السكيت وابن الأعرابي وإسحاق بن إبراهيم الموصلي وأبوي العباس المبرد وثعلب وغيرهم عيونًا من علم العرب لم يصنف في شيء من الكتب، ضنًّا بها واختصاصًا بحسنها...)[1].

إن صاعدًا يفرق تفريقًا صريحًا بين المؤلفات الأصلية التي خطها مؤلفوها بأيديهم واستأثروا بها لأنفسهم ولخاصتهم، وبين النسخ المتفرعة عن المؤلف الأصلي التي لا تتضمن كل ما ورد فيه، بل ويشير إلى عيون من العلم لم يسمح أصحابها أصلاً بتدوينها وابتذالها بين الطلبة ضنًّا بها.

والراجح أن إشارة أبي العلاء المعري إلى الإقامة بدار العلم وإعجابه بنفائسها رغم كونه لم يجد في ما عرض عليه من كتبها جديدًا غير ديوان تيم اللات، يعودان إلى أنها أيضًا كخزانة آل الحكار كانت تضم من الكتب الأصلية التي ضمنها المؤلفون من العلم ما لم يكن مبتذلاً ولا متداولاً بين العلماء.

إن عناية أبي العلاء بالأسانيد في مؤلفاته يكاد لضعف اهتمامه بها يغيب، ويبدو ذلك منسجمًا مع تقديمه الدراية على الرواية كما أوضحت، إلا أننا نجد لديه في بعض الأحيان، مقابل إهمال السند، عناية خاصة بالإحالة على الكتاب الذي يأخذ عنه كقوله: (وكان سعيد ابن مسعدة يذهب إلى أن سامة اسم معدن.. ذكره في كتاب يعرف بكتاب المعاياة)[2].

---

(١) الفصوص: ٢ /٦ - ٧.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٠ / تحقيق: ص ١٩٩.

وتقترن هذه الإحالات غالبًا بإيراده تفسيرًا أو استعمالاً غير مشهورين كما يتبين من قوله: (وشذا المسك لونه.... وأنشد المفضل بن سلمة في كتاب الطيب)[1].

ولا نجد تفسيرًا لذكر أسماء بعض الكتب دون غيرها سوى أن الكتاب الذي يحيل عليه ويخصه بالذكر كان من الكتب غير المتداولة التي اطلع عليها في خزانة آل الحكار أو في دار العلم أو في خزائن خاصة أخرى.

إن تفرد هذه الكتب التي خصها مؤلفوها أنفسهم أو ناسخوها من العلماء النين أدركوهم بصنوف من العلم لم تتح لكل الطلبة أو لم تكشف لهم أصلاً أو بتعليقات وهوامش وإضافات لم تتضمنها النسخ المتداولة بين عامة العلماء وطالبي العلم، يفسر تعلق أبي العلاء بالكتب المخطوطة واستغنائه بها عن السماع من الشيوخ، بينما كان المفروض أن تجعله عاهته مجبرًا على ملازمتهم قصد السماع منهم والرواية عنهم نظرًا لما يتطلبه التحصيل من المخطوطات من مشقة يفرضها التعاون بين الطالب الأعمى ومن يقرأ له.

لقد وجد الشاعر الضرير في هذا النوع من المصنفات النادرة ما مكنه من التلمذة لكبار علماء القرن الثاني والثالث ومن لم يدركهم من علماء القرن الرابع، دون أن يكون قد جالسهم، فقراءة الكتاب الذي خطه المؤلف بيده نوع من الأخذ المباشر عن هذا المؤلف وشبه رواية مباشرة عنه وإن لم تكن سماعًا منه، والآخذ من نسخة المؤلف يصبح كالسامع منه مصدرًا يروى عنه: (هذا مما وجد بخط المرزباني في تاريخ ابن شجرة)[2].

هذا الاتصال بالعلماء القدامى عن طريق نسخهم وخطوطهم جعل أبا العلاء يقسم نسخ نفس الكتاب إلى نسخ قديمة يوثق بها وأخرى متأخرة لا يغرى بالأخذ منها: (كما ينشد بعض الناس:

---

(١) ضوء السقط، ورقة ٥٣ ب / تحقيق: ص ١٥٦، وانظر الإحالة على كتاب الألفاظ للأصمعي في الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤، وإلى كتاب المعاني ليعقوب في الفصول والغايات: ص ٣٤٨.

(٢) رسالة الغفران: ٥٧٣. وانظر قوله: (وجد بخط المفضل بن سلمة عن ابن الأعرابي لبعض العرب) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٣.

سَـأخُـذُ مِـنْـكُـمْ آلَ حــزْنٍ بِـحَـوشَـبٍ
وَإنْ كَـانَ مَــولايَ وَكُـنْـتُـمْ بَـنِـي أَبِــي

وهكذا في النسخ القديمة، وقد غيره بعض الناس كراهة الكف، قالوا: وإن كان لي مولى وكنتم بني أبي)[1]. لقد أصبح أبوالعلاء لخبرته بنسخ الكتاب الواحد يعرف النسخ التي يصح الأخذ عنها دون غيرها من النسخ الشائعة بين العلماء والطلاب، ويعرف المكان الذي توجد أو يمكن أن توجد فيه: (وكنت بمدينة السلام فشاهدت بعض الوراقين يسأل عن قافية «عدي بن زيد» التي أولها:

بَـكَـرَ الـعَـاذِلات فِـي غَـلَـسِ الـصُّبْـ
ـحِ يُـعَـاتِـبْـنَـهُ أمَـا تَـسْـتَـفِـيْـقُ
وَدَعَـا بـالـصُّـبُـوحِ فَـجْـرًا فَـجَـاءَتْ
قِـيْـنَـةٌ فـي يَمِـيْـنِـهَـا إبْـرِيْـقُ

وزعم الوراق أن «ابن حاجب النعمان» سأل عن هذه القصيدة وطلبت في نسخ من ديوان «عدي»، فلم توجد ثم سمعت بعد ذلك رجلاً من أهل «أستراباذ» يقرأ هذه القافية في ديوان «العبادي»، ولم تكن في النسخة التي في دار العلم)[2].

إن حديثه عما لا يوجد في أية نسخة أصلاً أو عما يوجد في نسخ دون غيرها[3] يدل على أن اطلاعه على الكتب الموجودة في خزائن بغداد تجاوز قراءة الاستفادة إلى القراءة الناقدة التي كانت الخلاصة العلمية الصريحة للتمرس بالمؤلف من خلال الاطلاع على جل نسخه إن لم يكن اطلاعًا على كل النسخ: (وفي إصلاح المنطق ضحِيت وضحَيت، أجمعت على ذلك النسخ والروايات، وإنما الصواب ضحَيت وضحَوْت...)[4].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣.
(٢) رسالة الغفران: ص ١٤٧.
(٣) انظر: مثلاً قوله: (..... وهذا البيت يروى ناقصًا...... وهو ينسب إلى عبيد بن الأبرص، وربما وجد في النسخة من ديوانه وليس في كل النسخ) رسالة الغفران: ص ٥١٣.
(٤) الفصول والغايات: ص ٣٦٦.

هذه العناية بالنسخ المتعددة لنفس المصنف أكسبته اهتمامًا خاصًّا بعلاقة الوراقة والنسخ بالكتاب المصنف من حيث هو مضمون، بل إن صدى نشاط النساخ الذين عرفهم في دار العلم أصبح عنصرًا من عناصر البناء الفني في رسائله الأدبية، فالأمة السوداء التي كانت تخدم العلماء والنساخ في دار العلم استحقت بخدمتها لهؤلاء مكانًا خاصًّا في جنة أبي العلاء الفنية بعد أن عوضها خياله عن سوادها جمالاً لم يكن لها: (أنا توفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد على زمان أبي منصور محمد بن علي الخازن، وكنت أخرج الكتب إلى النساخ)[1].

إن وجود العالم وإن كلف نفسه مشقة النسخ لا يغني عن الناسخ، فالكتب كثيرة وجهد العالم الناسخ محدود، واشتغاله عن التصنيف في العلوم بنسخ ما صنف من قبل قتل لهذا الجهد، والرأي الحكيم لدى أبي العلاء أن يتخذ العالم من النساخ من يتولى ذلك كما يفهم من رسالته إلى صديق له كان قد كتب إليه يخبره بأنه متشاغل بالنسخ: (وأما ما ذكره من تشاغله بالنسخ فهو كما قال الأعشى:

وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لِذَّةٍ
وَأُخْرَى تَدَاوَيْتُ مِنْهَا بِهَا

لو كان قلمه حاتمًا في الجود لأمسك، أو عمرًا في الشجاعة لمل مما فتك، وقد كنت رجوت أن تتفق له عصابة كالعصابة من غسان التي غبر فيها قول حسان:

لِلَّهِ دَرُّ عِصَابَةٍ نَادَمْتُهُمْ
يَومًا بِجُلَّقَ فِي الطِّرَازِ الأَوَّلِ

ومن فعل مع الشيخ جميلاً فبنفسه بدا وحقها المفترض عليه أدى.....)[2]. وإذا كان النسخ يرهق العالم إذا اشتغل به، فإنه يتعب الناسخ أيضًا، والتعب سبيل إلى

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٨٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ٩٠ – ٩١، ومرجليوث: ص ٥٧ – ٥٨.

الخطأ، لذلك نجده لا ينكر تعدد الناسخين لنفس النسخة من الكتاب إذا أحكم النساخ خطهم وحافظوا على ترتيب أبواب الكتاب وائتلافها.

ويستنتج من رسالة بعث بها من بغداد إلى قريب له، أنه كان اقتنى له من وراقيها نسخة من شرح السيرافي على كتاب سيبويه كان قد رغب في اقتنائه وبعث بها إليه، فأنكر قريبه تعدد خطوط الناسخين فكتب إليه أبوالعلاء يقول: (وفهمت ما ذكره من أمر النسخة المحصلة.... وقد كنت قلت في بعض كتبي إلى سيدي: إن كانت الخطوط مختلفة والأبواب مؤتلفة فلا بأس، يغني عن لبس السرق ثوب جمع من شتى خرق، ماعدا خط علي بن عيسى فإنه رجل اتكل على ما في صدره فتهاون بإحكام سطره)[١].

ولعل في نصحه صديقه العالم باتخاذ نساخ ينسخون له واستضعافه خط الربعي رغم وصفه له بغزارة العلم، ما يدل على أنه كان يعتبر النسخ صناعة ثانية لا يجوز للعالم وإن غزر علمه التطاول عليها أو الاستهانة بأهميتها.

لقد كانت رحلته إلى بغداد الرحلة التي مكنته من الاطلاع على كتب لم تكن في متناول كل العلماء لندرتها وتفرد أصحابها بها أو لطبيعة القضايا التي تخوض فيها، ونرجح هنا أن ما أظهره في مؤلفاته من معرفة دقيقة بأخبار الزنادقة[٢] وحكايات المجان[٣] وأشعارهم وبالقضايا العقدية والفلسفية، كان ثمرة لما خص به في بغداد[٤] من كتب نادرة.

ورغم أنه لم يكن يبخل بمعارفه على طالبي العلم ظلت بعض تعليقاته النقدية وشروحه التي كان يكتفي فيها بذكر أول البيت دون إثباته[٥]، تؤكد أنه كان متفردًا

---

(١) نفسه / عطية: ص ٨٦، ومرجليوث: ص ٣٧.

(٢) انظر: رسالة الغفران: ص ٤١٤ – ٤٩٦، حيث يدل حديثه عن بعض الزنادقة ومصنفاتهم على معرفة عميقة بها وقراءة متوسعة لهذا النوع من التأليف. وانظر احتراسه من شبهة الزندقة بنسبته كلامًا عن النحل والأديان إلى طبقة من الشيوخ لا يتهمون في عقيدتهم، في قوله: (وحدثني قوم من الفقهاء ما هم في الحكاية بكاذبين ولا في أسباب المحن جاذبين أنهم كانوا.........). رسالة الغفران: ص ٤٦٠.

(٣) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤، ٥٤٧، وانظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧.

(٤) لا ننفي أن يكون قد اطلع على بعض علوم الأوائل قبل رحلته هذه، لكن قرار العزلة الذي يعتبر تاريخًا لتحوله الفكري، كان مقترنًا بعودته من بغداد بعد اطلاعه على ما اطلع عليه من آراء المفكرين.

(٥) كان يكتفي بذكر كلمة من البيت الجديد للإشعار بالانتقال إليه في الشرح. انظر: ضوء السقط: ورقة ٢ أ / تحقيق: ص ١.

بمعارف لم يتح بعضها لمعاصريه من العلماء رغم تبحرهم. فالتبريزي المشهور بسعة المحفوظ، عجز عن أن يصل إلى بيت لأبي تمام رواه شيخه أبوالعلاء - رغم عودته إلى نسخ الديوان - فقال مكتفيًا بإيراد الشرح[1] دون البيت ومعترفًا ضمنيًّا لأن شيخه وحده كان قادرًا، بغزارة مروياته وتنوعها، على ملء مثل هذا الفراغ: (وهذا البيت الذي أشار إليه أبوالعلاء لم أجده في النسخ، فإن وجد على بعض النسخ أثبت هنا إن شاء الله)[2].

والملاحظ أن الشيخ الذي اعتاد السكوت عمومًا عن مصادر علمه، كان يميل إلى تنبيه القارئ على طرافة ما كان يأتي به دون أن ينفي احتمال ورود مثله عند سابقيه، كما يتضح من تعريفه الدهر بعد إيراده التعريفات المشهورة: (وقد حددته حدًّا ما أجدره أن يكون قد سبق إليه، إلا أنني لم أسمعه وهو أن يقال:......)[3].

ورغم المكانة العلمية التي احتلها بين معاصريه وشهادتهم له بغزارة المحفوظ وسعة الاطلاع نجده لا يتحرج من الاعتراف بعدم اطلاعه على كتاب كان شائعًا بين الناس لكثرة نسخه في الخزائن في قوله: (فأما كتاب كليلة ودمنة فليس له نسخة عندي ولا تمكن به علمي، وما أذكر أني استكملته سماعًا قط، ولما ورد كتابه المعظم سألت من جاءني منه بنسخة رديئة وكلفته أن يقرأها علي فكنت في ذلك كما قيل في المثل: عاط بغير أنواط.......)[4].

لقد نفى أبوالعلاء امتلاكه لنسخة الكتاب قبل أن ينفي اطلاعه عليه، ومفهوم هذا النفي أنه كان يملك مجموعة من الكتب في خزانته[5] وأنها كانت من النسخ الجيدة.

---

(١) أي شرح أبي العلاء لبيت من ديوان الطائي لم يثبت منه كعادته في الشرح إلا اللفظة المبهمة.

(٢) شرح ديوان أبي تمام: ٤/ ٣٣٠.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٣٦.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٢٢٣، ومرجليوت: ص ١٢٠. والمقصود بالمعظم الأمير الذي يخاطبه بالرسالة.

(٥) انظر: مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٧، حيث خبر نسخة كتاب الجمهرة التي كان يملكها أبو العلاء، وانظر الإشارة إلى خزانة كتبه، نفس المصدر: ص ٢٢٥.

وخبر استعارته لديوان تيم اللات[1] يدل على أنه كان يجمع بين الإفادة من الكتب في الخزائن والإفادة منها في منزله، وقد ظلت صورة الكتب والنفائس التي أتحفته بها خزائن بغداد حاضرة في مؤلفاته: (وقد شاهدت عند أبي أحمد عبد السلام بن الحسين المعروف بالواجكا - رحمه الله فلقد كان من أحرار الناس - كتبًا عليها سماع لرجل من أهل حلب، وما أشك أنه الشيخ أيد الله شخصه بالتوفيق...)[2].

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الكتب ما كان قد اطلع عليه في خزائن المعرة وحلب وطرابلس قبل رحلته إلى العراق، تبين أنه - إذا ما قيس ذلك إلى عاهته - كان أكثر تعلقًا بمخطوطات الكتب منه بالعلم نفسه، فالسماع من الشيخ كان طريق الأعمى الضرير إلى تحصيل العلم[3]، والإستفادة من الكتب كانت تتطلب منه الاستعانة بمن يقرأ له، وفي هذه الاستعانة من المشقة ما يفرض علينا الوقوف عند الطريقة التي كان يتوسل بها إلى الاستفادة من الكتب المخطوطة.

لقد كان وهو الضرير لا يكتفي بالقراءة الواحدة للكتاب لأن كل نسخة من نسخه - رغم تعددها - كانت تعتبر لديه كتابًا مستقلًّا يقرأ لذاته، لذا يصبح الحديث عن مثل هذا العدد الكثير من الكتب التي قرأها حديثًا عن مجهود يعجز المبصر فضلاً عن الضرير.

وقد أشار القفطي في ترجمته للشاعر إلى أنه: (كان عنده من الطلبة من يطالع له التصانيف الأدبية لغة وشعرًا وغير ذلك)[4]، وفي ذلك ما يفيد أنه كان يستعين بغيره على قراءة الكتب، لكن القفطي لا يتحدث هنا إلا عن الطلبة الذين لازموه في مرحلة العزلة، وهي المرحلة التي تفرغ فيها للتدريس والتصنيف. وأن يقرأ له طلبته

---

(١) انظر: الخبر في الإنباه: ١/٨٥، حيث الإشارة إلى أنه خرج من بغداد وقد نسي أن يرد الديوان إلى صاحبه.
(٢) رسالة الغفران: ص ٥٣٠.
(٣) ابن سيدة الضرير يرد العلوم التي حصلها إلى الشيوخ الذين سمع منهم. انظر: أرجوزته/ ضمن كتاب: ابن سيدة المرسي: ص ٥١.
(٤) الإنباه: ١/٨٧.

التصانيف – وإن كان نوعًا من التحصيل بالنسبة لهؤلاء – لم يكن يعدو بالنسبة إليه كونه استرجاعًا سريعًا أو توثيقًا لبعض ما كان يريد إملاءه وتدريسه.

وقد صرح هو نفسه في اعتذاره لابن القارح عن تأخر الجواب عن الرسالة بأنه كان يعتمد على من يحضر مجالسه من الطلبة الأقران فضلًا عن الكتاب المأجورين: (وأنا أعتذر إلى مولاي الشيخ الجليل من تأخير الإجابة، فإن عوائق الزمن منعت من إملاء السوداء........ وأنا مستطيع بغيري، فإذا غاب الكاتب فلا إملاء.....)[١]، والافتقار الذي يشير إليه هنا افتقار إلى الكاتب الذي يكتب عنه، لا إلى من يقرأ له.

ويبدو أنه كان شديد الاهتمام بشكر من يكتب عنه مصنفاته: (لزمت مسكني منذ سنة أربعمائة، واجتهدت أن أتوفر على تسبيح الله وتحميده إلا أن أضطر إلى غير ذلك، فأمليت أشياء تولّى نسخها الشيخ أبو الحسن علي بن عبد الله بن أبي هاشم أحسن الله معونته، ألزمني بذلك حقوقًا جمة وأيادي بيضاء لأنه أفنى [فيَّ] زمنه ولم يأخذ عما صنع ثمنه، والله يحسن له الجزاء ويكفيه حوادث الزمان والأرزاء.)[٢].

وقد خصص ابن العديم فصلًا من كتابه لذكر أسماء[٣] من كانوا يكتبون له ما ينشئه من الرسائل والنظم والتصنيف والإملاء، وخلافًا لذلك لا تمدنا المصادر ولا أبوالعلاء نفسه بأي خبر يمكن أن يعرفنا بمن كانوا يقرأون له الكتب في مرحلة التحصيل أو بالطريقة التي كان يستفيد بها منها.

والخبر الذي نجده هو الإشارة إلى أنه عندما أدخل إلى خزائن الكتب ببغداد، (جعل لا يقرأ عليه كتاب إلا حفظ جميع ما يقرأ عليه)[٤]، وهذا الخبر لا يكشف عن الهوية العلمية لهذا الذي كان يقرأ عليه، إذ يحتمل أن يكون من العلماء الذين كانوا

(١) رسالة الغفران: ص ٥٨٣.

(٢) الإنباه: ٩١/١.

(٣) الإنصاف والتحري /تعريف: ص ٥٢٥.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٥٤٤، وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٤.

يقيمون في هذه الدار، أو أن يكون مأجورًا كان يتولى القراءة عليه، لكننا نجد في مؤلفاته ما يكشف عن المشقة التي كان يجدها في تحصيل العلم بسبب عاهته: (وكيف يتأدى العلم إلي وأنا رجل ضرير)[١].

ويفهم من نفيه عن نفسه صفة العالم التي كان الناس يصفونه بها، ومن وصفه للحواجز التي كانت تحول دون وصوله إلى هذه الدرجة، أنه كان يتخذ من يقرأ له وأنه لم يكن راضيًا على استعانته بغيره لقراءة المصنفات: (ولو أني كما يظن لبلغت ما اخترت وبرزت للأعين فما استترت.... وإنما ينال الرتب في الآداب من يباشرها بنفسه ويفني الزمن بدرسه، ويستعين الزهلق والشعاع المتألق لا هو العاجز ولا الحاجز....)[٢].

ولعل في عدم الرضى هذا ما يفسر سكوته عن ذكر أسماء من كانوا يقرؤون له في مرحلة التحصيل، وما نميل إليه أنه كان يستعين بهؤلاء في قراءة الكتاب القراءة الأولى كما يفهم من حديثه عن قراءة كليلة ودمنة[٣] وأنه كان بعد القراءة الأولى يستعين بحافظته القوية وبذكائه الخارق على تنمية قدرة جديدة على القراءة المباشرة رغم عاهته.

لقد أجمعت المصادر كلها على أنه كان ضريرًا لكنها لم تتفق على تحديد السن الذي كان قد بلغه عندما أصيب بالعمى. فبعض المصادر تشير إلى أنه ولد أعمى[٤]، وبعضها يذكر أنه عمي في آخر حياته[٥]، والخبران ضعيفان بالقياس إلى إجماع معظم المصادر على أنه عمي نتيجة إصابته بالجدري في صغره. لكن هذه المصادر

(١) رسائله/عطية: ص ٩٦، ومرجليوث: ص ٦١.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٥٥.

(٣) انظر: ما تقدم: ١/١١، ورسائله / عطية: ص ٢٢٣.

(٤) انظر: نزهة الألباء: ص ٣٥٣، حيث يقول ابن الأنباري: (وكان ضريرًا أعمى ولم يكن أكمه كما توهمه من لا علم له).

(٥) تذكرة الشعراء / تعريف: ص ٤٦٦، حيث يقول دولت شاه: (وفي نهاية الحال عمي أبو العلاء، ويسمى لذلك السبب أبا العلاء الضرير).

الغالبة تختلف هي الأخرى، فبعضها يجعل سنه عندما عمي الثالثة[1] أو الرابعة[2]، وبعضها الآخر[3] السادسة أو السابعة، بينما تكتفي بعض المصادر بالإشارة إلى أنه عمي في صباه دون أي تحديد لتاريخ ذهاب بصره[4].

وما نلاحظه أن الاكتفاء بالإشارة إلى أنه عمي في صباه دون ذكر تاريخ الإصابة بالعمى يرد عند أقرب المصادر إلى عصره بل لدى مؤرخ عاصره هو الخطيب البغدادي، وهي ملاحظة تسمح لنا بأن نستخلص من اختلاف الأخبار في هذا التاريخ أن المؤرخين لم يحملوا قوله: (وقد علم الله أن سمعي ثقيل وبصري عن الإبصار نقيل، قضي علي وأنا ابن أربع ألا أفرق بين البازل والربع)[5]، على أنه تحديد دقيق لتاريخ فقده بصره كلية بعد إصابته بالجدري في سن مبكرة.

إن تحديد سنه يبدو اجتهادًا من المؤرخين في تفسير كلمة صبا التي وردت في المصادر الأولى، والذي يعنينا من هذا البحث عن تاريخ فقده لحاسة الإبصار هو البحث عن المصدر الحسي للصور المرئية التي ترد في أشعاره ومؤلفاته. لقد جزم مرجليوت[6] بأنه لم يعتمد في دراسته وتحصيله على القراءة البصرية، ويبدو أن اعتماده على الأخبار التي ذكرت أنه عمي في الثالثة والرابعة كان وراء هذا الجزم.

والرجوع إلى الشعر يكشف عن كون أشعار العميان التي يصفون فيها المرئيات تنبئ بقدرة الذاكرة الشعرية على رسم الصورة المرئية دون الاستعانة بالبصر، اعتمادًا

---

(١) انظر: مثلًا الإنباه: ١/٨٤، والوافي بالوفيات: ٧/٩٦، ولسان الميزان: ١/٢٠٤.

(٢) نزهة الألباء: ص ٣٥٤.

(٣) انظر: البداية والنهاية: ١٢/٧٢، حيث يذكر ابن كثير أنه جدر وسنه أربع سنين أو سبع فعمي، وعقد الجمان / تعريف: ٣٢٠.

(٤) انظر: تاريخ بغداد: ٤/٢٤١، حيث يقول البغدادي: (وكان أبوالعلاء ضريرًا عمي في صباه)، والأنساب: ١/٤٨٤، حيث يقول السمعاني: (وكان ضريرًا عمي في صباه).

(٥) إرشاد الأريب: ٣/ ١٨٢ . والكلام من رسالة يجيب بها داعي الدعاة.

(٦) مقدمة رسائل أبي العلاء / مرجليوت: ص XV.

على ما اختزن فيها من محفوظ شعري متراكم، لذا يمكن أن نرد كثرة جناس الخط[1] في شعره وكثرة وصفه للمرئيات إلى خصوبة هذه الذاكرة.

وقد نجد في كلام لا نعلم مدى صحة نسبته إليه ما يقوي هذا التفسير: (وقال لا أعرف من الألوان إلا الأحمر، فإني ألبست في مرض الجدري ثوبًا مصبوغًا بالعصفر فأنا لا أعقل غير ذلك، وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد للغير واستعارة منه) [2]، لكن القولة لا تنفي إلا معرفته بالألوان، ولعل في عدم نفيه معرفة الرسم والكتابة ما يفيد أنه كان قد تعلم قراءة الخط والكتابة قبل أن يفقد بصره.

إن معظم المصادر التي تحدثت عن إصابته بالجدري تذكر أن الداء غشي حدقتيه[3] أو إحداهما[4] ببياض فعمي، والحديث عن هذا البياض يسمح لنا بأن نفترض أنه ظل مدة ما ينظر بإحدى عينيه نظرًا ضعيفًا قبل أن تصبح العاهة عمى مطبقًا. ويقوي هذا الافتراض خبر يصف فيه صاحبه الشاعر بقوله: (وهو صبي دميم الخلقة مجدور الوجه على عينيه بياض من أثر الجدري كأنه ينظر بإحدى عينيه قليلًا)[5].

إن وصف الشاعر للكتابة والسطور وألوانها[6] يمكن أن يرد دون تردد إلى فاعلية الذاكرة الشعرية، إلا أن تدقيقه في وصف رسم الحروف و أشكالها في مصنفات علمية صريحة بعيدة[7] عن تأثير التصوير الشعري، يجعلنا لا نتردد في استبعاد دور الذاكرة السمعية والاعتراف بوجود مصدر حسي ومخزون بصري استمد منهما أوصافه لصور الحروف: (والهمزة التي تصور ياء في العزائم، نخيل

---

(١) انظر: مبحث التعجيب البصري: القسم الثالث.

(٢) الإنباه: ١/٨٤.

(٣) انظر: مثلاً: المنتظم: ٨/١٨٤.

(٤) انظر: تتمة المختصر: ١/٥٤٠، حيث يقول ابن الوردي: (وعمي من الجدري سنة سبع وستين، غشي يمنى عينيه بياض، وذهبت اليسرى جملة).

(٥) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥١٤.

(٦) انظر: سقط الزند / شروح: ص ٢٠٣١، حيث ميميته: أقول لهم وقد وافى كتاب ... تخال سطوره درًّا نظيما.

(٧) المقصود أنها دروس علمية وشروح وضعت للإفادة لا للإمتاع كما هو الحال في الشعر وأخيلته.

وحركتها الإشباع)[1]. ونجد نفس التدقيق في وصفه لرسم الهمزة في ضرائرهم وحرائرهم في قوله: (......والهمزة التي بعدها وهي في الصورة ياء......)[2].

إن إرجاع هذا التدقيق في وصف الحروف إلى اطلاعه على مثل قول أبي الحسن العروضي: (وحرف الروي في هذه القصيدة هي الهمزة التي صورتها في الخط الياء)[3]وكذا على ما كان قد ألف في القرن الثالث والرابع من كتب ورسائل في رسم المصحف وصناعة الخط والكتابة[4] تفسير يمكن قبوله، لكن العناية الكبيرة بتأمل صور رسم الكلمات أثناء شرحه لألفاظ الشعر وتحقيقه لها يجعلنا نرجع هذه الأوصاف المدققة إلى معرفته الحسية البصرية بصور الحروف ورسم الكلمات: (وإن حمل على تصوير الخط فأثبت الألف في عبد الحميد جاز أن يسمى بعباد أو عابد أو عباد....)[5]. ويكفي أن نتتبع أبيات البحتري التي وقف عندها ليصحح ما ورد في إحدى نسخ ديوانه[6] من تصحيف وأخطاء لنتأكد من أن مثل هذا التحقيق لا يمكن أن يصدر إلا عن مصحح يتأمل في رسم الكلمة لا في أصواتها المسموعة، ولا نجد حاسة لدى الإنسان يمكن أن تنوب عن البصر بعد ذهابه في مثل هذا التأمل إلا حاسة اللمس.

ونجد في بعض ما نقلته المصادر من أخبار ذكائه وفطنته ما يدل على أنه كان يتوسل باللمس إلى تمثل أشكال بعض المحسوسات المجسمة تمثلًا ذهنيًا: (عرض

---

(١) الأوزان والقوافي / تحقيق محمد طاهر الحمصي / مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق / ج ٤ / المجلد ٥٧ - أكتوبر ١٩٨٢: ص ٦٠٧.

(٢) مقدمة لزوم مالا يلزم: ١ /٣٨.

(٣) الجامع في العروض والقوافي: ص ٢٦٦.

(٤) انظر: مثلًا: أدب الكاتب (كتاب تقويم اليد: ص ١٨٢ - ٢٣٦)، والفهرست: ص ١٢ - ٣٨ والاقتضاب في شرح أدب الكتاب: ص ٨٢ - ١٠٥. وانظر منظومة ابن البواب الذي نوه أبوالعلاء بجودة خطه في سقطيته اللامية (شروح: ص ١١٩٧)، في مجلة المورد / المجلد ٥ / العدد ٤، ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦ م، ص٢٦٣، ومن المؤلفات المبكرة في الرسم والخط: الخط والقلم للمفضل بن سلمة، والخط والهجاء للمبرد، وكتاب الكتاب لعبدالله بن جعفر بن درستويه، وكتاب الكتاب وصفة الدواة لأبي القاسم البغدادي، وكتاب المصاحف لأبي داود السجستاني. انظر: المجلة المذكورة: ص ٣٩٤.

(٥) ذكرى حبيب / شرح ديوان أبي تمام: ١٨٤/٤.

(٦) انظر: عبث الوليد: ص ١٩، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ٦٠ وغيرها.

على أبي العلاء التنوخي الكفيف كف من اللوبياء فأخذ منها واحدة ولمسها بيديه ثم قال: ما أدري ما هي إلا أنني أشبهها بالكلية، فتعجبوا من فطنته وإصابة حدسه)[1].

وليس يخفى ما كان وراء إدراك العلاقة بين شكل الكلية واللوبياء رغم اختلاف حجميهما باللمس وحده من قدرة على تمثل الأشكال المجسمة المتناسبة مجردة عن حجمها الحقيقي، إلا أن ما يؤكد تحول حاسة اللمس لديه إلى نوع من الإبصار خبر قديم يقول فيه صاحبه ذاكرًا ما عاينه عندما لقي أبا العلاء في معرة النعمان، وهو ما يزال شابًّا يهزل ويجد: (لقيت بمعرة النعمان عجبًا من العجب، رأيت أعمى شاعرًا ظريفًا يلعب بالشطرنج والنرد، ويدخل في كل فن من الجد والهزل يكنى أبا العلاء)[2].

وإذا كان لعب الشطرنج والنرد بالنسبة للأعمى عملًا لا يفسره إلا امتلاك قدرة خاصة على إحلال اللمس محل البصر، فإننا نجد في شعره هو نفسه ما يدل على معرفته بقطع لعبة الشطرنج ورقعته وقواعده:

أَيُّـهَا الـلاعِـبُ الـذي فَـرَسُ الشِّطْـ
ـرَنْجِ هِـمْـتَ فـي كَـفِّـهِ بِـالـصَّـهِـيْـلِ
مَـنْ يُـبَـارِيْـكَ وَالـبَـيَـاذِقُ فـي كَـفْـ
ـفِـكَ يَـغْـلِـبْـنَ كُـلَّ رَخٍّ وَفِـيْـلِ
تَـصْـرَعُ الـشَّـاهَ فـي المـجَـالِ وَلَـوْ جَا
ءَ مـرصـعًـا بـالـتَّـاجِ والإِكْـلِـيْـلِ
لُـطْـفُ رَأْيٍ يَـسْـتَـأْسِـرُ المـلِـكَ الأَعْـ
ظـم بـالـواحـد الـحـقـيـر الـذَّلِـيْـلِ
أنـت فـوق الـصـولـي فـي هـذه الخَـلْـ
ـلَـةِ مُـزْرٍ فـي غَـيْـرِهَـا بِـالخَـلِـيْـلِ[3]

---

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٢.

(٢) انظر: تتمة اليتيمة: ص ١٦.

(٣)سقط الزند / شروح: ص ٢٠٢٨.

ولعل ما يلفت النظر في هذه الأبيات حضور الكف[1] باعتبارها وسيلة لتعرف القطع والبيادق. إن الاستمتاع باللعب وحفظ أشكال هذه القطع والبيادق المحددة الأشكال والعدد يقللان من عناء الإدراك باللمس، لكن أبا العلاء كان يتحمل عناءً آخر من أجل الاكتشاف المباشر لرموز المخطوطات، وأقصد قراءته الكتب المنسوخة بأصابعه اعتمادًا على دقة حاسة اللمس لديه ودون أية استعانة بمن يقرأ له.

وقد يبدو هذا الاستنتاج غريبًا لأن المصادر لم تتحدث عن قراءته بأصابعه، لكننا نجد في كلام الشاعر نفسه ما يدل على أن الاعتماد على حاسة اللمس لتمييز أشكال الحروف وقراءة الكلمات كان ممارسة معروفة لدى بعض العميان[2] في عصره أو لديه على الأقل:

كَأَنَّ مُنَجِّمَ الأَقْوَامِ أَعْمَى ... لَدَيْهِ الصُّحْفُ يَقْرَؤُهَا بِلَمْسِ

لَقَدْ طَالَ العَنَاءُ فَكَمْ يُعَانِي ... سُطُورًا عَادَ كَاتِبُهَا بِطَمْسِ[3]

إن عناء الأعمى هنا ليس ناتجًا عن القراءة باللمس، ولكن عن عجز الأصابع وهي تلمس عن التمييز بين حدود المداد المميزة لشكل الحرف وبين مداد الخطوط التي يطمس أو يصحح بها الناسخ ما كان مكتوبًا من قبل، ويعني هذا أن العائق عارض ناجم عن الطمس لا عن الجهل بأشكال الحروف لأن المبصر نفسه قد يكون معرضًا لمثل هذا العناء عند القراءة. ويبدو أن عناء التمييز بين الخطوط المتداخلة كان هاجسًا يلازمه حتى في صوره الشعرية:

---

(١) ذكر طه حسين أن خبر لعبه الشطرنج والنرد لا يمكن أن يكون صحيحًا إلا إذا كان بأحجار مجسمة تميزها اليد. تجديد الذكرى: ص ١٦١. وانظر مع أبي العلاء في سجنه ص: ١٠٣، ونكت الهميان: ص ٨٦، حيث ينكر الصفدي أنه رأى أعمى يلعب الشطرنج.

(٢) انظر: نكت الهميان: ص ٨٥، حيث ينقل خبر ضرير كان (يقرئ الطلبة كتاب إقليدس ويضع أشكاله لهم بالشمع).

(٣) اللزوم: ٢ /٥٥. وانظر إشارة الجندي اعتمادًا على هذا البيت إلى أن تعلم المكفوفين كان يتم عن طريق الحروف النافرة. الجامع: ٢/٥٧٧.

فَـإِنِّـي رَأَيْـــتُ الــحُـزْنَ لِـلْـحُـزْنِ مَـاحِـيًا
كَمَا خُطَّ في القِرْطَاسِ رَسْمٌ عَلَى رَسْمِ[1]

ونجد في شعره إشارة إلى ضرب آخر من المشقة كان يواجهه عند قراءته بأصابعه، وهي مشقة لا تنجم عن الطمس والرسم فوق رسم سابق، ولكن عن إغفال الناسخ وضع النقط على ما يعجم من الحروف المتشابهة الأشكال، وهو ما يؤدي إلى اشتباه الكلمات وغموض المقصود:

كَـــلامُـــكَ مُـــلْـــتَـــبِـــسٌ لا يُـــبِـــيْـــ
ـــنُ كَـــالخَـــطِّ أَغْـــفَـــلَـــهُ الـــنَّـــاقِـــطُ[2]

وما نخرج به من خلال الوقوف عند هذين العائقين وما كان يسببانه له من عناء أنه كان قادرًا على قراءة الخطوط بأصابعه غير مبال بما يصاحب ذلك من مشقة.

أما التفسير الذي نفسر به امتلاكه هذه القراءة على القراءة باللمس فنجده متمثلًا في تمكنه – كما أوضحت – من إدراك أشكال الأجسام في نسبها الحجمية المحتملة دون ربطها بحجمها الحقيقي.

إن مادة الصمغ تجعل الحرف بعد كتابته شكلًا مجسمًا تميزه أطراف الأصابع وهي تلمسه بلطف منتقلة بسرعة من مرحلة أولى تميز فيها حاسة اللمس جسم المادة من سطح الصحيفة إلى مرحلة ثانية تحدد فيها حجم المادة وشكلها ليتحول الشكل المجسم في مرحلة ثالثة – بقياسه على شكل الحرف المجرد المخزون في الذاكرة – إلى حرف مقروء وإن لم تبصره العين.

والاعتماد على الحروف المجسمة كان الأساس الذي اعتمد عليه Valentin Hauy[3] وهو يؤسس بباريز سنة ١٧٨٤ أول مدرسة لتدريس العميان وتعليمهم القراءة

---

(١)سقط الزند / شروح: ص ٩٥٥.

(٢) اللزوم: ١٠٣/٢ . وانظر قوله: أنا كالحرف ليس ينقط واللـــه حسيب الجهال إن نقطوني. اللزوم: ٥٧٧/٢ .

(٣) انظر: Nouveau Larousse Universel: ١٣٩/١ .

باللمس قبل أن يطور «براي»[1] هذه الحروف المجسمة سنة ١٨٥٢ ليصل إلى رموز مجسمة تحيل بأشكالها الخاصة المتفق عليها على الحروف المسموعة.

وأظن أن ما منع من انتشار طريقة القراءة باللمس في البيئات العلمية العربية القديمة في عصر أبي العلاء وما بعده اكتفاء المشافهة بنفسها باعتبارها وسيلة للتلقين والتحصيل، قابلة لأن تقترن بالكتابة دون أن تكون مفتقرة إليها، فضلًا عن كونها أنذاك الصورة السليمة لتحصيل العلم وتحمله[2].

إن أبا العلاء كان قد أصبح في مرحلة ما من مراحل حياته قادرًا على القراءة المباشرة بأصابعه دون أن يجد صعوبة كبيرة في ذلك، ونفترض أنه مرَّ بأشواط استطاع خلالها أن ينمي هذه القدرة اعتمادًا على ملكتين خص بهما منذ صغره: الحفظ والذكاء. ولا نريد أن نخوض في ما حكي من أخبار غريبة عن حافظته وذكائه جعلت بعض المتأخرين يشككون في صحتها[3]، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أنه كان كما وصفه القفطي نادرة زمانه[4]، وإلى أن معاصريه شهدوا له بالتفرد في العلم رغم أن المعاصرة كانت تعد حجابًا[5].

أما حافظته فيبدو أنها كانت سبيله إلى تعلم القراءة بالأصابع وذلك بجعل الكتب التي كانت تقرأ له بعد حفظها منطلقًا لتوجيه اللمس نحو إدراك أشكال ما هو محفوظ بالاسترجاع، أي استرجاع كلمة الكتاب وصور الحروف كما رسخت في الذهن في مرحلة تعلمه القراءة والرسم قبل أن يفقد بصره.

---

(١) Nouveau Larousse Universel: ١/١٣٩. وانظر موسوعة: Universalis، مادة: Braille. قرص مدمج / فرنسا ١٩٩٥.

(٢) كان السماع من الشيخ والعرض عليه يعد من أعلى درجات التحمل وأوثقها.

(٣) انظر: البداية والنهاية: ١٢/ ٤٧٣، حيث يقول ابن كثير: (وكان في غاية الذكاء المفرط على ما ذكروه، وأما ما ينقلونه عنه من الأشياء المكذوبة المختلقة....).

(٤) الإنباه: ١/٨٥. وانظر قول الصفدي: (كان آية في الذكاء المفرط عجبًا في الحافظة) نكت الهميان: ص١٠٢.

(٥) انظر: قول ابن القارح في رسالته ص ٦٣: (ووالله لقد رأيت علماء منهم ابن خالويه، إذا قرأت عليهم الكتب ولا سيما الكبار رجعوا إلى أصولهم كالمقابلين يتحفظون من سهو وتصحيف وغلط، والعجيب العجيب والنادر الغريب حفظه..... لأسماء الرجال والمنثور كحفظ غيره من الأذكياء المبرزين المنظوم، وهذا سهل بالقول صعب بالفعل.....).

وأما ذكاؤه فكان وسيلته بعد تعلم القراءة باللمس إلى معرفة الكلمات وسطور الكتب التي لم يسبق له أن قرأها، وذلك بتوجيه قوة الحافظة نحو استحضار شكل الحرف وقصرها على تمثله قصد اكتشاف الكلمات المقصودة.

ومعرفة حدود الكلمات هو أقصى ما تتطلبه القراءة سواء كانت بالعين أم باللمس، أما إدراك دلالة التراكيب فيتم بإدراك العلاقات النحوية والمنطقية التي ليس للبصر أو للمس أي ارتباط مباشر بها.

إن عاهة العمى التي أرغمت أبا العلاء في القرن الرابع على إحلال اللمس محل الإبصار هي نفسها العاهة التي أرغمت «براي» الذي فقد بصره وهو في الثالثة من عمره[١] على ابتكار حروفه التي مكنت كل العميان من تعلم القراءة والكتابة باللمس، إلا أن حال أبي العلاء التي تدل كثير من القرائن على أنه لم يفقد بصره كلية إلا بعد أن كان قد اختزن في ذاكرته صور الحروف الهجائية العربية ورسومها كانت أسهل من ظروف «براي» الذي كان مضطرًا إلى ابتكار أشكال ملموسة لحروف لم يكن يسمع إلا أصواتها.

إن القدرة على القراءة بالأصابع قد أغنت دون شك أبا العلاء عن الاستعانة بمن يقرأ له عند مراجعة نسخ الكتب التي سبق له أن حفظ مضامينها بعد قراءتها عليه، وما نرجحه أنه كان يستعين بهذه القدرة على قراءة بعض الكتب الجديدة التي كان يفضل قراءتها بنفسه – رغم ما في ذلك من مشقة – تحرجًا من مضمونها[٢] أو دفعًا للشبهات واحتراسًا من الأذى[٣].

وقد نجد في جعل أبي العلاء حاسة اللمس وسيلة تكمل السمع عند القراءة ما يوحي بأنه كان يعتبرهما جميعًا عينين تعوضان بصره الذاهب:

---

(1) Nouveau Larousse Universel: 1/139

(٢) مثل كتب المجون والزندقة والفلسفة.

(٣) انظر: خبر نكبة المتكلمين والفلاسفة وصلبهم على الأشجار وإحراق كتبهم بأمر من الخليفة العباسي القادر بالله: المنتظم: ٧/٢٨٧، والعبر لابن خلدون: ٤ / ١٠٢٠.

بِـفَـقْـدِ غَــرَائِــزِي شَــمِّــيْ وَنَوْقِــــيْ

وَلَــمـسِـيْ تَــابِـعًـا بَـصَـرِيْ وَسَـمْـعِـيْ[١]

لقد حصَّل الشاعر اعتمادًا على هاتين الحاستين جل ما حوته خزائن بغداد من كتب في مختلف المعارف والعلوم دون أن يلجأ إلى الشيوخ ليكون بذلك قد أكمل رحلة الطلب والتحمل التي كانت قد بدأت في الشام، وإذا كانت معارفه ترد إلى ما أخذه من الشيوخ في الشام ومن الكتب فيها وفي العراق فإن هذا لا يغنينا عن التساؤل عن مدى إفادته من مصدر آخر من مصادر المعارف الشعرية واللغوية كان ما يزال في القرن الرابع أحد روافد العلم والفصاحة، أعني الرواية عن الأعراب البداة، فالمصادر تذكر أن العلماء والشعراء كانوا يكتسبون فصاحتهم العالية من معاشرتهم[٢] لأعراب البوادي، وصاعد البغدادي الذي كان يروي عن فصحاء العرب[٣] ما سمعه منهم في باديتهم كان قد فضل الرواية التي سمعها من أحد الأعراب على ما رواه عن شيخه أبي سعيد السيرافي رغم شهرته ورسوخ علمه لأنه كان متيقنًا من أن أعراب البادية يعرفون من أشعار العرب ما لا يعرفه علماء الحواضر: (...وكنا قرأناه على أبي سعيد رحمه الله فيما رواه عن أبي عبيدة لعبيد بن أيوب، ورواية شرحبيل أثر في نفسي، لأن العرب أعرف بأشعار العرب من الحاضرة)[٤].

وأبو الطيب المتنبي الشاعر المتبادي كان قد خالط البدو فاكتسب فصاحتهم حتى أصبح عاجزًا عن اللحن إذا أراد التنكر به[٥]. وقد شهد العلماء في مختلف العصور لأبي العلاء بقوة الفصاحة والإحاطة التامة بلغة العرب[٦]، وإشاراته

---

(١) اللزوم: ٢/١٤١.

(٢) انظر: مثلاً المزهر: ٢/٣٩٨ – ٤٠٢.

(٣) انظر: الفصوص: ٣ / ٢٥٠، حيث قوله: (أنشدني شيخ من خفاجة على ماء زبالة... وكان من فصحاء العرب...).

(٤) نفسه: ٣/٩٦.

(٥) انظر: قوله: وكلمة في طريق خفت أعربها ... فيهتدى لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه / ش. البرقوقي: ٤ / ٣٤٤.

(٦) انظر: الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٩، حيث ينسب المؤلف إلى التبريزي قوله: (ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة ولم يعرفها المعري). وانظر الإشارة إلى أنه كان ممن لا يتهم في حفظ اللغة. شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٩٥، وإلى أن معرفته باللغة كانت تامة. المنتظم: ٨/١٨٤.

المتعددة إلى ما حكي عن العرب[1] أو ما لم يحك عنهم[2]، وإلى الفصيح[3] والركيك[4] والصواب[5] والخطأ، وإلى حدود الاستعمال[6] وخصوصياته، تدل على معرفة واسعة بلغة العرب بل بلغاتها، والقياس يقتضي ألا تفسر هذه المعرفة التي تجاوزت ما توافر لمعاصريه إلا بكونه رحل إلى البادية كبعض العلماء واستفاد من أعرابها وروى عن فصحائهم مثلهم.

وإذا كانت المصادر التي تحدثت عن شيوخه ورحلاته العلمية لا تذكر أنه رحل إلى البوادي وعاشر أعرابها، فإن الشاعر نفسه الذي نقلت لنا مؤلفاته من أخباره ما لم تذكره المصادر، يحدثنا عن عدة رحلات رحلها إلى البادية بحثًا عن اللغة الفصيحة والشعر النادر.

لكن ما يبدو غريبًا في النتيجة العلمية التي خرج بها من هذه الرحلات هو حكمه الصريح على أعراب البادية في عصره بأنهم كانوا قد أصبحوا بعيدين عن فصاحة أجدادهم التي ظلت طوال العصور السابقة تغري العلماء بالرحيل إليهم كما يتبين من قوله عنهم مستهزئًا: (ولم يبق فيهم أرب لطلاب الفصاحة فيقول قائل: أنزل فيهم فلعلي أسمع مستطرفًا من القول.

ولقد تبعتهم تارات في الظعن، وشاهدتهم إذا اجرهدَّ السير وترجل النهار وتجاوبت الحداة من كل أوب لا يعرفون غير هذين البيتين يكررونهما تكرير النفس:

يَـا حُـلْـوَةَ الـعَـيْـنَـيْـنِ فِـي الـنِّـقَـابِ

لا تَحْـبِـسِـيْـنِـي قَـدْ مَـضَـى أَصْـحَـابِـي

(١) انظر مثلًا: اللامع العزيزي / ضمن الموضح: ورقة ٢٥٩ أ، وذكرى حبيب / ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام: ١/١٠٠، والفصول والغايات: ص ٧٣، وشرحه لديوان الأمير بن أبي حصينة: ٢/٢٥.

(٢) انظر مثلًا: رسالة الملائكة: ص ١٥٠، ٢٣٧، ٢٨٠.

(٣) نفسه: ص ٢٨٢.

(٤) انظر: الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ٥٣١.

(٦) ضوء السقط، ورقة ٥٠ أ / تحقيق: ص ١٤٨، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٤، ٦٦، ٦٨، ٧٢.

كأن أم الرجز عقيم من غيرهما، وكأن الرجاز من عهد عدنان، وقبل ذلك غفلوا عن الرجز إلى اليوم)[1]. وتبلغ الصورة التي يرسمها للغة الأعراب في عصره غايتها في التنفير والتيئيس منهم عندما يفترض أن رئيس الرواة أبا عمرو بن العلاء ورئيس النحاة سيبويه لو أقاما بينهم سيكونان رغم ما بلغاه من العلم جاهلين وسطهم، عاجزين عن معرفة ما لا تتطلب معرفته كبير جهد: (ولو نزل على بيوتهم أبو عمرو بن العلاء لشغل عما بين الباء والسين، أو عمرو بن عثمان المعروف بسيبويه لذهل عما بين الثاء والراء)[2].

إن أبا العلاء يصف هنا حقيقة لغة الأعراب ومروياتهم في عصره لخبرته بثقافتهم عن قرب، وفي ما أنبأ به شهادة تؤرخ لنهاية مرحلة ثقافية كان أعراب البادية فيها قبلة لكل الباحثين عن الفصاحة في صورتها الصافية المثلى التي لم تفسدها ركاكة التحضر، إلا أن أهم ما يعنينا من هذه الشهادة جزمها بأن المعارف التي توافرت للشاعر وكانت سببًا في تحولات نظريته الشعرية، كانت وليدة ما أخذه من علماء الحواضر والإفادة من خزائن الكتب، ولم يكن لمرويات الأعراب البداة فيها أي تأثير أو توجيه، لا لأنه لم يتصل بهم ولكن لأنه رفض ثقافتهم من حيث هي مصدر لغوي أدبي[3] بعد أن كان قد اتصل بهم واستضعف ما سمعه منهم:

أَيْـــنَ امْـــرُؤُ الـقَـيْـسِ والـــعَـــذَارَى
إِذْ مَـــالَ مِـــنْ تَحْـتِـــهِ الـغَـبِـيْـطُ

اسْـتَـنْـبَـطَ الـــعُـــرْبُ فِـــي المـوامـــي
بَـــعْـــدَكَ وَاسْـــتَـــعْـــرَبَ الـنَّـبِـيْـطُ[4]

لقد رحل أبوالعلاء إلى بغداد وهو شاعر مكتمل الشاعرية، وقراءة البغداديين[5] ديوانه عليه عند حلوله بها شاهد على اعترافهم بشاعريته، كما أن الغاية من رحلته

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠.

(٢) نفسه: ص ٥١٩.

(٣) المقصود استضعافه لها من حيث هي علم، أما من حيث هي سلوك اجتماعي وقيم أخلاقية فقد ظل شديد التمسك بها. انظر: قول الخوارزمي في شرحه لأحد أبيات السقط: (والمصراع الثاني تصريح بأنه قد أقام زمانا بالبدو). شروح: ١١٨١.

(٤) اللزوم: ٢/٩٩.

(٥) انظر: الإشارة إلى أن التنوخي قرأ عليه ديوانه، في: تاريخ بغداد: ٤/٢٤٠ والإنباه: ١/٨٢.

إليها لم تكن الأخذ من علمائها ولكن الاطلاع على ما في خزائنها كما ذكره هو نفسه. أما المعارف التي حصلها فغنى مضامين المؤلفات التي صنفها والأشعار التي نظمها يكشف عن تنوعها وغزارتها ويغني عن تعدادها[1]، ولعل في ما ذكره تلميذه التبريزي عنه ما يدل على تمكنه منها رغم تنوعها وتعددها: (قال التبريزي كان لأبي العلاء عشرة من الكتاب يملي على كل واحد فنونًا غير ما يملي للآخر وهم يكتبون)[2].

إلا أن ذلك لا يعفينا من التساؤل عن الدلالة الدقيقة لبعض الإشارات العلمية المتميزة التي وردت في أشعاره ومصنفاته ففي الفصول والغايات نجد قوله: (والمطمر الخيط الذي يقدر عليه البناء وهو الإمام، واسمه بالفارسية التر) [3]، ونجد في اللزوم قوله مستعملًا اللفظة الفارسية «أرا»:

إِذَا قِيْلَ لَكَ اخْشَ اللـ ـه مَوْلاكَ فَقُلْ أرا[4]

ويشرح نفس الكلمة في مصنف آخر بقوله: (أرى بالفارسية نعم)[5]، فهل يجوز أن نستنتج من ذلك أنه كان يعرف اللغة الفارسية رغم ما في ذلك من مناقضة الخبر الذي تشير فيه المصادر إلى حفظه حوارًا بين شخصين بالفارسية دون أن يكون عارفًا بها: (قال: دار بينك وبين أخيك كلام بالفارسية إن شئت أعدته عليك، قلت أعده فأعاده وما أخل والله منه بحرف، ولم يكن يعرف اللغة الفارسية)[6].

إن أبا العلاء الذي كان يميل في شروحه إلى مقارنة بعض مفردات اللغة العربية بما يشبهها في اللغات الأخرى كان يعلم أن الفارسية القديمة تختلف عن الفارسية التي كان العامة يتكلمونها في عصره: (وهم يسمون الفارسية الخالصة: الفهلوية،

---

(١) نجد في مصنفاته وأشعاره حضورًا لكل العلوم التي كانت معروفة في عصره.

(٢) مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢٩٦.

(٤) اللزوم: ١ / ٧٥.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٢١.

(٦) مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٥.

والذين يتكلمون بها اليوم قليل تفتقر إليهم الملوك في تفسير سير المتقدمين)[١]، إلا أن تفرقته بين الفارسية القديمة والحديثة لا تعني بالضرورة أنه كان يتكلم واحدة منهما، لا لأن المصادر نفت معرفته باللغة الفارسية فالخبر قد يكون موضوعًا، ولكن لأن الشاعر نفسه في محاولة تفريقه بين اللفظ العربي الأصيل وبين الأعجمي المعرب لا يصدر عن معرفة دقيقة بالأصل الأعجمي في لغته، ولكن عن اجتهاد يعتمد على القياس أو الاستعانة بما قاله غيره: (وقد ذكر أن الجمانة لفظة أعجمية معربة)[٢].

ولعل أقرب ما نفسر به مثل هذه الإشارات أن الشاعر كان يعرف من الفارسية ما كان قد أصبح في عصره شائعًا على ألسنة العامة ومختلطًا بمعجم اللغة العربية المبتذلة، وأنه كان يسأل من لهم معرفة بها عما يريد تبينه: (وقالوا في تسمية الطعام الفارسي نيرباج، وزعموا أن نير بالفارسية رمان. وفارس تنطق بالياء كأنها ألف والألف كأنها بالياء، فيجوز أن يكون نار في جلنار من هذا النحو وكأنهم أرادوا جل الرمان. ويجوز أن يكون جل بلسانهم غير هذا المعنى، على أن لغتهم اختلطت بالعربية وصارت فيها حروف كثيرة من كلام العرب)[٣].

ولا يقتصر هذا الاهتمام بما يرد في غير العربية على اللغة الفارسية وحدها، فمعرفته ببعض خواص اللغة التي كان الروم يتحدثون بها في عصره، تبدو صريحة في بحثه عن اشتقاق لفظة «بلونس»: (وهذه المزرعة التي يتكلم فيها القوم تعرف «بِبَلَوْنَسَ»، ولا ريب أن هذا الاسم رومي، ومن شأن الروم أن يزيدوا السين في آخر كلامهم حتى قال بعض العرب: إن السين في الرومية كالتنوين في العربية)[٤].

وقد نميل في تفسير معرفته ببعض خصائص اللغة الرومية إلى ربط هذه المعرفة بنشأته في الشام ومعاشرته للروم في عصر خضعت فيه كثير من البلاد الشامية لسلطة القيصر وجيوشه[٥]، إلا أن مقارنته بين الاستعمالات في اللغة اليونانية واللغة الرومية

---

(١) عبث الوليد: ص ٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٣) عبث الوليد: ص ٨٤ – ٨٥.

(٤) رسالة الأخرسين / رسائله / إحسان عباس: ٦٥/١.

(٥) انظر: مثلًا في الكامل لابن الأثير: حوادث سنة ٣٥١، ٣٥٣، ٣٥٤، ٣٥٥، ٣٥٨، ٣٥٩، ٣٦١، ٣٩٦. وننبه على أن تأليف الصاهل والشاحج كان يهدف إلى حث أمير حلب على عدم تسليمها إلى الروم.

تدل على أنه كان يتجاوز المعرفة التلقائية السطحية إلى الملاحظة والتأمل والبحث المنظم عن أوجه الشبه بين العربية واللغات المعاصرة لها: (والروم لسانهم يوناني أو قريب من اليوناني، وقد جاء الترخيم في ما يزعم الذين فسروا رسالة « فورفويوس» في لسان اليونانية)[1]. واعتماده على الذين فسروا هذه الرسالة - إذا لم يكن قد دعا إليه افتقاره إليها مخطوطة - قد يكون دليلًا على عدم معرفته بهذه اللغة. وسواء أكان يعرفها أم لا، تظل إفادته من هذه الرسالة شاهدًا على أنه كان قد تعدى الاستعانة بمن يتكلمون اللغة اليونانية إلى الاستفادة المباشرة من الخبراء بقواعدها وأساليبها.

ويبدو أن هذه المعرفة بقواعد اليونانية كانت وجهًا لاهتمامه بالثقافة اليونانية[2] عمومًا، وهو الاهتمام الذي يجعلنا نفترض أنه كان يستفيد في نفس الحين من الثقافة اليونانية الشعبية السائدة في عصره ومن المصنفات اليونانية التي كانت جهود أمثال الفارابي وابن سينا قد ذللتها لطلاب العلم، فهو يشير إلى أسطورة جزيرة النساء التي كانت: (فيها ملكة لها جيش نساء ليس فيهن رجل....)[3]، وينقل عن أهل السير قصة الطائر الأسطوري «ققنس» الذي استنبط عامل الموسيقى الفيلسوف[4] من تغريده هذا العلم، وخبر شرب الفيلسوف الحكيم[5] قدح السم دون خوف.

ومثلما أفاد في مصنفاته العلمية من الثقافة اليونانية، أفاد منها في بناء نظريته الشعرية كما يتضح من مثل مقارنته الآتية بين توزيع المتحرك والساكن في الشعر العربي والشعر اليوناني: (واليونانية تجمع في أشعارها بين الساكنين، وكذلك غيرها من الأمم ما خلا العرب فإن كلامها تهذب ونظامها خلص، على أن شيئًا من ذلك

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٤٨.

(٢) وربما بغيرها. انظر: قضايا العصر: ٨٥ - ٨٧، حيث الإشارة إلى تأثره بالثقافة الهندية عند رحلته إلى بغداد. وننبه هنا على أن ما ذهب إليه صاحب «على هامش الغفران» من أن أبا العلاء تأثر في رسالة الغفران بالثقافة اليونانية التي كانت سائدة في الشام، كان سيكون أقوى حجة لو كان قد اطلع على الصاهل والشاحج الذي كان آنذاك ما يزال مخطوطًا مجهولًا. انظر: مختلف صفحات الكتاب.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٨.

(٤) نفسه: ص ٥٥٤.

(٥) نفسه: ص ٥٥٥، ولعله يقصد سقراط. انظر: الملل والنحل: ٢/١٤١ حيث الإشارة إلى أن الملك حبسه ثم سقاه السم.

قد جاء عنهم، فأما في أواخر الأبيات فالعرب وغيرهم لا ينفرون من الجمع بين ساكنين)[١]. وما نرجحه أن اطلاعه على علوم اليونان بمختلف فروعها كان وراء عنايته بعلم الموسيقى وصناعة الغناء في مؤلفاته، فالموسيقى غايتها خدمة الصناعة الشعرية[٢].

لقد نقلت المصادر ما يفيد أن الشاعر الضرير الظريف في شبابه كان يلعب الشطرنج والنرد ويخوض في الهزل[٣] كما يخوض في الجد، وقد أكد هو نفسه ذلك في قوله: (ما اعتزلت حتى جددت وهزلت)[٤]، وفي ذلك ما يسمح لنا برد تلك العناية إلى اتصاله بمجالس الطرب والغناء قبل اعتزاله، فأثر هذه المجالس في شعره غير خفي رغم ما ستصطبغ به شخصيته من وقار بعد اعتزاله.

لكن إشارته إلى الطائر «ققنس» والفيلسوف الأول الذي وضع علم الموسيقى، وتمييزه بين هذا العلم عند الفلاسفة وبين صناعة الغناء عند العرب، دليل على أنه كان يعرف ذلك معرفة من درس وخبر: (ولو كنت مَرَيْتَ ما عندي باللطف واستخرجت سرائري بحسن الوعد، لأنشدتك إنشاد الفحول وغنيتك غناء الحكماء بأي الألحان الثمانية شئت، أو نصبت لك نصب العرب على مذهب «أبي أسامة الهمذاني»، وهو أول من غنى النصب بالعراق)[٥].

وإذا كان الشعر تراكيب لغوية وحروفًا وأصواتًا، فإن الموسيقى في تصوره تبحث في نفس العناصر التي يمتح منها الشعر: (وقد قال بعض الفلاسفة إن قوله تعالى حكاية عن سليمان: «يا أيها الناس علمنا منطق الطير»، إنما يعني بذلك علم الموسيقى لأنه تغلغل في معرفة الحروف واللغات والأصوات)[٦]، لذا فإن تصوره

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٦٧، ٧٣ و ١٠٩٣ حيث يصرح الفارابي بأن: (الصناعة الشعرية هي رئيسة الهيئة الموسيقية، وأن غاية هذه أن تطلب لغاية تلك).

(٣) انظر: تتمة اليتيمة: ص ١٦.

(٤) رسائله/ عطية: ٩٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ٢٠٣.

(٦) نفسه: ٢٧١.

المتميز للشعر من حيث هو أصوات وإيقاع - كما سنرى - إنما هو في الحقيقة استثمار لما توافر له من خبرة بأسرار علم الموسيقى وصناعة الغناء.

لقد أشرت في بداية هذا المدخل إلى أن التأريخ لتحول نظريته الشعرية هو في الحين نفسه تأريخ لتحولات فكره[1] وهو يستفيد في مختلف مراحل حياته من العلوم المحصلة، ولذلك فإن الكشف عن المصادر التي كان يستمد منها معارفه وعن السبل التي كان يسلكها لاكتسابها يعتبر سبيلًا إلى تبين ملابسات نظريته الشعرية.

إن اعتماده على الشيوخ والكتب ورجوعه إلى ما ألفه العارفون بغير العربية من اللغات يدل على تنوع السبل التي كان يسلكها للتبحر في مختلف العلوم، وما يميز هذه السبل أن الوصول إلى العلم فيها يكون توسلًا بالوسيط شيخًا كان أم كتابًا أم عالمًا متخصصًا، لكنه في حصره للطرق المؤدية إلى المعرفة يكشف عن نوع آخر من الأخذ والتعلم. كان الشاعر يستغني فيه عن مصادر العلم المعروفة ليكتفي بعقله وخبرته وحدسه وقدراته الخاصة على الملاحظة الدقيقة، وأقصد دراسته لمختلف أنواع الأصوات التي كانت تصل إلى أذنه من خلال تحليل المسموعات تحليلًا يعتمد على التأمل الطويل والتجريب المتكرر، وذلك قصد الخروج بنتائج وأحكام كانت تفيده في رسم صورة مالا يصل إليه لمسه من هذا العالم الواسع المحيط به بشرًا وحيوانات وجمادًا: (فيقول الشاحج بفضل الحس: من أين طرق علينا الكريم؟ فيقول الصاهل: ومن أين علمت بالكرم ومن دون عينك حجاب قد شد.. فيقول الشاحج: عرفت كرمك في وطئك وصوتك..)[2].

وقد كانت هذه النتائج والأحكام تفيده دون شك في مباحثه العلمية المتعددة، إلا أن ما يعنينا من المعارف الصوتية التي كان يستمدها مباشرة من دراسته للمسموعات حضورها في نظريته الشعرية حضورًا صريحًا يؤكد ما ذهبنا إليه من قوة الالتحام بين تحولات النظرية وتراكم علومه المحصلة: (وكذلك أكثر أصوات الحيوان لا تعتدل

---

(١) والعكس صحيح.

(٢) الصاهل والشاحج: ص٩٣. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥١ حيث خبر معرفته طول الخفاجي من صوته واسمه من قراءته.

ولا يمكن دخولها في المنظوم لأنها تقطع الأجراس أو تمد، فيكون كالذي جمع بين ساكنين أو أكثر، ألا ترى أن العصفور أقصر أصواته إذا حكي، حرف متحرك بعده ساكن، ولو تابع ذلك مقطعًا لعرف لصوته حد، ولكنه يواصل بغير فصل فيخرج قرُّهُ إلى غير أصوات الآدميين.

والغراب إذا حكوا صوته قالوا: غاق، متحرك بعده ساكنان، إلا أن تكسر القاف فيصير ساكنًا بين متحركين. ومن تأمل صياح الغربان وجدها في بعض الأوقات تبدأ بمتحركين بعدهما ساكن، ثم تمد فيصير ذلك في الحكاية أربعة أحرف. وقد يجوز أن تختلف أصوات الغربان بحسب اختلاف الأرضين والأحيان)[١].

ولا يخفى ما في العبارة الأخيرة من احتراس علمي يجعل الحكم الذي وصل إليه مقصورًا على أصوات الغربان التي سمعها دونما سواها من أصوات الأغربة التي لم يدركها سمعه لاختلاف الزمان أو المكان. إن أبا العلاء الذي سلك إلى العلوم والمعارف سبلًا مختلفة لينال منها ما لم ينله غيره في عصره استطاع في كثير من مصنفاته وأشعاره أن يأتي بما لم تستطعه الأوائل، لكنه كان قد اعترف كما ورد في بعض كلامه بأن العلم لله قد كمل[٢]، فهل نجد في هذا الاعتراف ما يغنينا عن الخوض في السبب الذي كان وراء جعله قول ابن هانئ المشهور في الخليفة الفاطمي (ماشئت لا ما شاءت الأقدار) مدحًا في المنصور العامري منسوبًا إلى شاعر سماه ابن القاضي[٣].

لقد كانت عودة أبي العلاء من بغداد سنة ٤٠٠ هـ بعد استفادته من خزائنها إعلانًا عن بداية مرحلة ثانية في حياته الفكرية الأدبية هي مرحلة التصنيف والتدريس، ونكتفي في هذا المدخل عن تحليل أثر هذا التحول في نظريته الشعرية بالتلميح السريع إلى أن إحساسه باكتمال معارفه كان في الحين نفسه إحساسًا بحاجته

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤. وانظر أيضًا: ص ٥٢٨ حيث قوله: (وقد تأملت عدو الخيل فوجدت هذا الوزن يشابه التقريب الأعلى والتقريب الأدنى على حسب عجلة المنشد وترسله، وهما تقريبان أحدهما الثعلبية والآخر هو الذي يسمى الإرخاء، وكلاهما إذا سمعته أدى إلى سمعك هذا الوزن بعينه...).

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٦٨ حيث قوله: (يدرك العلم بثلاثة أشياء: بالقياس الثابت والعيان المدرك والخبر المتواتر. والعلم لله كملا).

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٦٢.

إلى صياغة هذه النظرية صياغة جديدة: (ولدي بمن الله من العلوم الغريبة والآداب الشاردة ما يغنيني عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره، ويمنعني من التكثر بمتماحله وعروجه فكيف بفذه وتوأمه)[1].

إن القريض في قولته هذه يبدو فنًّا يبحث عن مكان له وسط هذه العلوم الغريبة والآداب الشاردة التي اختزنتها حافظته، وقد لا نجد في ذلك أية غرابة إذا ما اعتبرناه مجرد افتخار بتنوع المعارف وغزارتها، فقد أصبح من المألوف منذ أن بدأت المعارف تستقر وتتمايز في أواخر القرن الثاني وأوائل الثالث أن ينحو العلماء والمتأدبون في دراستهم وتصنيفهم منحًى موسوعيًّا يحاول استثمار كل معارف العصر، وظل التخصص الصريح حتى عصره وإلى ما بعده سمة مفترضة يكاد هاجس المشاركة يمنع من تحققها، لكن استرخاص الشعر في هذا الافتخار هو ما يبدو مستغربًا في تفكير أديب كان شاعرًا قبل أن يصبح عالمًا.

لقد ظل الشعر رغم شيوع هاجس المشاركة عالمًا خاصًّا يفرض على من يريد اقتحامه التفرغ له، فلقب الشاعر كان يغني صاحبه عما سواه من الألقاب العلمية والأدبية، بل إن محاولة الجمع بين هذا اللقب وغيره من الألقاب العلمية، كان يؤدي إلى هجنة غير محمودة[2]، وهذا ما يفسر ظهور المقولات النقدية الأولى المنظرة للشعر لدى الشعراء أنفسهم وفي الشعر نفسه[3].

وعندما مال بعض النقاد الشعراء إلى الفصل بين الكتابة الشعرية والتصنيف المدرسي في النقد، كان من المتوقع ألا يتم ذلك إلا بالتنازل عن لقب الشاعر[4]، غير أن ما ميز النظرية الشعرية لدى القدماء - سواء منها ما ورد في القصائد نفسها وما ورد في مصنف نقدي خاص - هو العرض المنظم الصريح، فبعض مطالع قصائد أبي

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦.

(٢) جعل ابن قتيبة أشعار العلماء لضعفها في الرتبة الأخيرة. انظر: الشعر والشعراء: ١/٦٩ - ٧٠.

(٣) انظر: مثلًا بعض قصائد أبي نواس وأبي تمام حيث تصاغ بعض مقاطع القصيدة بأسلوب يصبح فيها التنظير النقدي للشعر جزءًا من البناء الشعري نفسه.

(٤) نذكر من النقاد الذين تعاطوا الشعر دون أن يشهروا به ابن طباطبا وأبا هلال العسكري والقاضي الجرجاني والصاحب بن عباد والشريف المرتضى وابن رشيق وحازمًا القرطاجني.

نواس وخواتيم قصائد أبي تمام لا تختلف[1] من حيث الانتظام والوضوح عما يمكن أن نجده في قواعد الشعر أو عيار الشعر أو نقد الشعر أو الصناعتين.....وأمام هذا الانتظام النقدي تبدو تجربة أبي العلاء الشعرية النقدية متميزة وغريبة، فأبو العلاء الذي ظل يحتفظ بلقب الشاعر رغم مشاركته في كثير من المعارف جعل التنظير للشعر همًّا يلاحقه في كل كتاباته، الشعرية منها والعلمية على السواء.

وإذا نحن استثنينا خطبة السقط ومقدمة اللزوم يصبح من الصعب أن نتحدث عن مصنف نقدي صريح له[2] رغم خصوبة النظرية النقدية في فكره الأدبي العام، فالتفكك سمة يمكن أن نصف بها مبدئيًّا المنظومة النقدية العلائية، لكننا لا نستطيع أن نعد هذا التفكك الظاهري ضعفًا في صياغة النظرية أو في النظرية نفسها.

إن توزع المقولات والأحكام النقدية بين إبداعات أبي العلاء ومؤلفاته يجعل المتون العلائية كلها مؤلفًا تنظيريًّا أعلى قابلًا للتجريد، وهو ما ستحاول هذه الأطروحة الوصول إليه، مرغمة أمام سمة التوزع هاته على بناء تصوره العام للشعر في مرحلة أولى لتحديد حقيقته لديه، ثم تتبع تحولات الإنجاز الشعري لديه في رحلته الطويلة لرصد محطاتها في مرحلة ثانية قبل اختبار شعرية المنجز في مرحلة ثالثة لمعرفة ما لحقه في هذه الرحلة نتيجة وقوعه في ورطة البدائل وحلول القطيعة لديه محل الانتساب إلى الشعر، وذلك للتمكن من وضع نظريته الشعرية في سياقها المتأرجح بين سلطة التصور النقدي وفاعلية التحولات.

لقد هدف المشروع العلائي النقدي إلى بناء عصر شعري قديم جديد عبر منظومة إبداعية نقدية توحي بغياب الانتظام دون أن تفقد انتظامها، وهو مشروع أرغم الشاعر على أن يضحي بشاعريته ليصوغ نظرية شعرية شبه مثالية تستقي من واقع شعري سابق وتتطلع إلى كشف شعري لاحق، نظرية أرغمته على أن ينتحر شعريًّا ويقنع بصفة الناظم مدة طويلة قبل أن يقارب هذا الكشف في أواخر حياته.

****

---

(١) المقصود المطالع والخواتيم التي تتضمن أحكامًا وتصورات نقدية.

(٢) فيما وصل إلينا من مؤلفاته على الأقل.

القسم الأول
حقيقة الشعر

يعني الحديث عن بناء التصور ضمنيًّا أن العناصر المكونة لهذا التصور لم تأت – كما نبهت على ذلك – مجتمعة في سياق عرض مدرسي مباشر يبسط فيه الشاعر في مصنف خاص تصوره النقدي للشعر من خلال تعريفه له وذكر أركانه وقواعده، كما نجد مثلًا في كتاب قدامة وابن طباطبا أو غيرهما، فما وصل إلينا من مصنفاته يكشف عن نزعة في التأليف كانت تتجنب تناول القضية العلمية – شعرية كانت أم نحوية أم صرفية أم عروضية أم لغوية – تناولًا مباشرًا يقصر عليها المصنف أو المبحث دون ما سواها، لذلك يعتبر حديث بعض الدارسين[1] عن كثرة المصطلحات العلمية في شعره مثلًا من باب تحصيل الحاصل، لأن كل مؤلفاته كانت متنًا تتداخل فيه المعارف المختلفة تداخلًا يوهم أحيانًا أن الشاعر لا يقصد إلى التأليف في هذا العلم دون ذاك، ولكن في كل العلوم.

وإذا كانت هذه العناصر النقدية في معظمها قد تفرقت بين مختلف مؤلفاته وآثاره فالتبست بما فيها من قضايا علمية متنوعة ولم تجتمع في مصنف واحد خاص بها، فإن هذا لا يعني أنها بورودها متفرقة ومتناثرة في ظاهرها ستكون مجرد إشارات وأحكام سطحية عارضة يتناول فيها الشاعر باقتضاب بعض القضايا المتعلقة بصناعة الشعر. فوعيه بالقضايا النقدية التي أثارها ينبئ به تتبعه الدقيق لها،

(١) انظر: أبو العلاء ناقدًا: ص ١٣٨.

وقصده إلى تناولها يدل عليه اختياره من بين مباحث الكتاب الذي يوردها فيه المبحث الأنسب لإثارتها والسياق الملائم للوقوف عندها.

إن السمة التي تتسم بها جل آثاره ومصنفاته العلمية والإبداعية تتجلى في كون البناء الفني فيها يلابس العرض العلمي وكون العرض العلمي للقضية الواحدة يصبح أحيانًا منطلقًا للخوض المقصود في القضايا النقدية / الشعرية دون أي إخلال بالاتساق الذي تتطلبه مقاصد التأليف.

لقد كان أبوالعلاء يفكر نقديًّا في الشعر في كل مؤلفاته، ولا تختلف في ذلك مصنفاته العلمية عن دواوينه الشعرية ورسائله الفنية لأنها كانت تتحول كلها إلى متن شعري تنظِّر فيه الشعرية لنفسها وتبني قواعدها، وما نسعى إليه في هذا القسم هو بناء تصوره العام للشعر من خلال تجميع تشعبات فكره النقدي الشعري بعد استخلاصها من مختلف مصنفاته. ولا نقصد ما ورد منها صريح المنطوق فحسب، ولكن ما ورد منها أيضًا مفهومًا من سياق العبارة أو من شكل بناء المؤلف بأجمعه كما يبدو من مصنفه «ملقى السبيل» الذي استبعده بعض الدارسين من المتون النقدية لأنه في رأيه: (لا نقد فيه)[1].

فاستبعاد هذا المصنف يدل على أن المقياس الذي اعتمد عليه لتمييز المصدر النقدي من غيره لا ينظر إلا إلى العبارات الصريحة التي يتناول فيها أبوالعلاء قضية لغوية أو عروضية أو يقف فيها عند جزئيات قد تكون عديمة الدلالة إذا قيست بما كان متداولًا في كتب النقد في عصره وقبله، ولم توضع في سياق المنظومة النقدية العلائية المتكاملة بعناصرها المنطوقة والمفهومة.

إن تجميع المقولات النقدية منطوقة ومفهومة من مختلف مصنفاته هو الوسيلة التي نستطيع بها تمكين الدراسة من مقاربة هذه المنظومة، لكن ذلك لا يمكن أن يتأتى

---

(١) انظر: أبوالعلاء الناقد الأدبي: ص ٧٨.

إلا بالمرور من مراحل أولى تبنى فيها منظومات أولية كبرى تتوزعها أبواب هذا القسم وفصوله، لتكون الأسس التي سنعتمد عليها للاقتراب من تصور أبي العلاء للشعر قبل رصد مواقع النظرية منه ومن المنجز واختبار شعريته في قسمين لاحقين.

وإذا كانت مؤلفاته في مجموعها تعد في جوهرها مصدرًا نقديًّا واحدًا متعدد الأسماء، فإن ما يبدو متميزًا في هذا التعدد أن كل مؤلف يكاد يختص بتقديم مادة نقدية جديدة لا ترد في المؤلف الآخر، وكأنه تعمد أن يوزع عناصر النظرية بين كل مصنفاته، لذلك يصبح كل واحد من هذه المصنفات ضروريًّا لاستخلاص العناصر اللازمة لصياغة هذه النظرية.

وهي خصيصة تجعلنا نعتقد أن هذه الصياغة ما كانت لتتيسر لولم يتأت الاطلا ع على كل ما تبقى من مؤلفاته المطبوعة والمخطوطة، وعلى بقايا من مؤلفاته الضائعة حفظتها بعض المصادر الأدبية والتاريخية أخص منها بالذكر اللامع العزيزي وذكرى حبيب. لكن هذا لا يعفينا من التساؤل عن مدى دلالة ما استطعنا الوصول إليه على تصوره النقدي الحقيقي للشعر إذا ما نحن نظرنا إلى عدد ما لم يصل إلينا من مؤلفاته.

غير أن ما يطمئننا إلى اقتراب التصور الذي سنحاول بناءه من التصور النقدي العلائي الكامل، كون المقارنة بين كم المفاهيم والأحكام النقدية في مختلف مؤلفاته يوحي بأن رسائله الصغيرة والمتوسطة والكبرى وأشعاره وشروحه كانت أغنى مؤلفاته بهذه المفاهيم والأحكام، وكون هذا النوع من التصنيف هو الغالب على ما وصل إلينا من آثاره مستقلًّا بصورته الأصلية التي ألف عليها، أو متضمنًا كلًّا أو بعضًا في مصادر أخرى ربطت أصحابها به وبمؤلفاته رابطة التلمذة أو الإعجاب. أما التصور التقريبي نفسه فسنحاول أن نبني أسسه العامة اعتمادًا على ما حفظ من هاته الآثار مرجئين الحديث عن الأحكام الخاصة بالعناصر الفرعية والمكونات الشعرية الصغرى إلى القسم الخاص باختبار شعرية المنجز.

وتيسيرًا لمقاربة هذه الأسس سنسعى إلى النظر إليها من خلال زوايا مختلفة تتوزعها مباحث كبرى وصغرى متفرعة منها تُكَون في مجموعها منفذًا يساعدنا على تمثل حقيقة الشعر كما تمثلها أبوالعلاء أو يقربنا من ذلك. إن التعريف الذي عرف به الشعر على لسان ابن القارح في رحلة الغفران [1] يمكن أن يكون مغنيًا من حيث كونه حدًّا، عن التساؤل عن حقيقة الشعر، لأن المفروض فيه – ككل الحدود – أن يكون في الحين نفسه تعريفًا بهذه الحقيقة وكشفًا عن ماهيته وجوهره.

إلا أن الإبهام الظاهر الذي يلابس هذا التعريف بالقياس إلى الوضوح المدرسي الذي نجده مثلا في حد قدامة له[2]، يدل على أن حقيقته لدى أبي العلاء كانت أوسع وأخصب من المفهوم المدرسي غير الدقيق رغم وضوحه الذي يمكن أن نجده – مثلًا – في تعريف كالذي جاء به قدامة، فمفهوم الشعر في التصور العلائي مفهوم مركب يسهم في تعقيده علاقات متشابكة متعددة المنطلقات والأبعاد.

إن الزوايا التي كان الشاعر ينظر منها إلى الشعر متعددة وكثيرة، وعندما نحاول أن نختار واحدة منها للتأمل في حقيقته نجد أنفسنا أمام وجه يختلف عن الأوجه التي تكشف عنها الزوايا الأخرى، بل إن النظر من زاويتين أو أكثر في وقت واحد يبرز أوجها أخرى غير التي تبرزها زوايا النظر المنفردة. فالنظر إلى الشعر باعتباره نصًّا قد يجعله بناء يتحقق بعناصره اللغوية والإيقاعية الظاهرة أو بعناصر أخرى عميقة خفية، إلا أن تداخل البنيات اللغوية والبنيات الشعرية يجعل هذا النص يخص اللغوي العالم كما يخص الناقد والشاعر، وقد يتجاوز هذا العالم الخوض في ما هو لغوي إلى الخوض فيما هو شعري محتجًّا بكون الشعر علمًا يكتسب وصناعة ذات قواعد وقوانين مضبوطة تجعل كل من تعلمها يعرف منه نفس ما يعرفه الشاعر.

---

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) انظر: نقد الشعر: ص ١٥. حيث يعرف المؤلف الشعر بأنه قول موزون مقفى يدل على معنى.

إن التسليم بكون الشعر صناعة تكتسب يعني ضمنيًّا أن كل من تعلم قواعد هذه الصناعة قادر على أن يصبح شاعرًا، لكن الواقع يكشف عن خلاف ذلك، فكثير من العلماء الذين درسوا قواعد هذه الصناعة بل وألفوا فيها ظلوا عاجزين عن احتراف الشعر، فهل هناك حدود في إدراك حقيقة البناء الشعري كانت تجبرهم على الوقوف عندها لأن تجاوزها لا يتأتى إلا للشاعر أو للناقد الذي توافر له من الاستعداد الشعري الفطري بعض ما توافر للشاعر فاستطاع أن يدرك من حقيقة الشعر ما عجز العلماء عن إدراكه.

وإذا كان الحديث عن هذا الاستعداد يستدعي أن يكون المتلقي المالك له أقدر من العالم الذي تعلم قواعد الصناعة من الكتب على فهم حقيقة هذا الفن، فهل يلزمنا هذا بأن نفرق بين نوعين من الشاعرية، شاعرية التعلم وشاعرية الاستعداد. وقد يترتب ضمنيًّا عن هذا التمييز التفريق بين من هيأه حسه الفطري ليكون شاعرًا وبين من قصر نفسه على قول الشعر ونظمه. فالاستعداد الفطري في تصور أبي العلاء أصل في صناعة الشعر، واكتساب قوانين هذه الصناعة فرع، لكنه فرع بمثابة الأصل.

إن الاستعداد – لديه – لا يغني عن الدربة أو ما يسميه هو الرياضة [(١)]، وهي المران الذي يخلق الخبرة الشعرية التي يفتقرإليها الشاعر المبدع والناقد المتذوق على السواء، فالشاعر المكتفي باستعداده عن معرفة قوانين الصناعة كما يفهمها أبوالعلاء معرض لأن يخل عن غير قصد بهذه القوانين. وإذا كان من بين أنواع هذا الإخلال ما تكتفي النظرية العلائية باستقباحه، فإن منه ما يسلب النص شعريته ويجعله خارج الصورة التي رسمتها هذه النظرية للشعر، لكن هذا لا يعني أن الاعتماد على قوانين الصناعة يكون دائمًا سبيلًا مأمونًا لأن استحضار هذه القوانين والمبالغة في الاحتكام اليها دون الاستعانة بالحس الشعري الفطري يكون سببًا في الخروج من الشعر إلى ما يعد نظمًا جافًّا خاليًا من نكهة الشعرية التي يسميها النقاد ماء الشعر أو رونقه، أو

(١) سنوضح هذا في مباحث لاحقة.

ما اكتفى أبوالعلاء بالايماء إليه بمصطلح الشرائط[1]. ولا تختلف حال الناقد المتلقي - وإن تغير الموقع[2] - عن حال الشاعر، فالناقد الذي يستغني بحسه وذوقه الفطري عن قوانين الصناعة وقواعدها يكون معرضًا عند اختياره للشعر أو نقله له لأن يخلطه بالكلام المختل السقيم الشعرية، كما أنه يكون عندما يبالغ في تحكيم هذه القواعد والقوانين معرضًا لأن يخلطه بالنظم الجاف.

إن هذا التشعب في العلاقات التي تربط إيجابًا وسلبًا بين النص الشعري المبني وبين الشاعر والناقد وبين من اكتسب صناعة الشعر وتعلم قواعدها وبين من خلق مجبولا عليها، هو الذي يسمح لنا بأن نفترض أن حقيقة الشعر لديه تكمن في النص الشعري ببنياته اللغوية القريبة وبنياته الشعرية العميقة وفي الصورة التي يتمثلها ذهن المتلقي المهيأ بفطرته أو بعلمه لتذوقه ونقده، كمونها في ذهن الشاعر المهيأ بحسه لإبداعه أو القادر بعقله على إنتاجه.

ورغبة في الاقتراب من حقيقة الشعر كما تصورها أبوالعلاء أو من بعض أوجهها، سنحاول التوسل إلى ذلك في هذا القسم بثلاثة أبواب متكاملة، يتناول أولها حد الشعر لديه، ويتتبع ثانيها الثمرات النقدية لهذا الحد، ويرسم الثالث الطريق إلى الشعر كما تمثلها بحسه وخبرته.

****

(١) انظر: ما سيأتي.

(٢) المقصود أن علاقة النص الشعري بالشاعر علاقة إنتاج، وأن علاقة المتلقي به علاقة استهلاك.

الباب الأول

حد الشعر: الأبعاد والملابسات

إن المتتبع لنمو الاهتمام النقدي العربي بالشعر ومفهومه يصل بسهولة إلى أن بعض ملامحه كانت قد بدأت تتضح في القرن الثاني والثالث، في النظرات النقدية التي تضمنتها مصنفات رائدة كفحولة الشعراء وطبقات الفحول والشعر والشعراء والبيان والتبيين وقواعد الشعر، وفي الأحكام والتصورات النقدية الشعرية التي تضمنتها قصائد عباسية غير قليلة جعل فيها الشعراءُ الشعريةَ تتأمل نفسها.

وإذا كان هذا الاهتمام[1] الذي بدأ متأخرًا - بالقياس إلى تاريخ الشعر العربي نفسه - قد احتاج إلى مرحلة طويلة قبل أن يبلغ غايته، فإن تعريف أبي العلاء للشعر في بداية القرن الخامس بأنه: (كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس)[2]، لم يكن رغم اكتماله ودقته حدثًا نقديًّا جديدًا، فابن طباطبا كان قد عرف الشعر بأنه: (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجَّته الأسماع وفسد على الذوق)[3].

وفي نفس الفترة كان قدامة قد عرف الشعر بأنه: (قول موزون مقفى يدل على معنى)[4]، وخصص كتابه نقد الشعر كله لبسط هذا التعريف وتتبع نعوت عناصر الشعر وعيوبها.

---

(١) انظر: نظريات الشعر عند العرب: ص ١٩٣ وما بعدها، حيث يتتبع المؤلف مراحل هذا الاهتمام.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٣) عيار الشعر: ص ٩.

(٤) نقد الشعر: ص ١٥.

وإذا نحن أضفنا إلى ذلك ما كتبه الفارابي وابن سينا وغيرهما[١]، تبين أن تعريف أبي العلاء له كان وليد مرحلة نقدية مال فيها المهتمون بالشعر وصناعته إلى وضع الحدود المقيِّدة والقواعد المبسطة وضبط مفاهيم المصطلحات[٢] المتعلقة بهذه الصناعة. لكن الصورة التي هيمنت واشتهرت في هذه المرحلة والمراحل اللاحقة[٣] هي الصورة التي رسخها تعريف قدامة، فهو يجعل القافية مثل الوزن عنصرًا من أربعة عناصر لا يكون البناء اللغوي - في رأيه - بدونها شعرًا.

واطلاع أبي العلاء على ما كتبه نقاد الشعر قبله تدل عليه قرائن عديدة، كإشارته إلى ضرب (من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد التورية)[٤]، وإلى أن تجنيس المعنى (قد ذكره المتكلمون في نقد الشعر) [٥]، أو إلى فن من صناعة الشعر كان أهل العلم المتأخرون يسمونه التجويد[٦]. أما كتاب قدامة فيبدو أن الشاعر كان محيطًا بما جاء فيه من مصطلحات وتعريفات كما يتبين من مثل قوله: (..ألغزتهما عن التجميع والسلسلة اللذين ذكرهما قدامة بن جعفر في نقد الشعر، وهما لقبان محدثان ويجوز أن يكون قدامة قد وضعهما.. ولو نزل به ذلك لأكثر من الالتفات خوفًا من المطابقة. عنيت بالالتفات تلفت المنهزم.. وعنيت بالمطابقة مشي المقيد.. ألغزتهما عن الالتفات والمطابقة في الشعر، وهما معروفان وقد ذكرهما قدامة)[٧].

---

(١) عرف ابن فارس الشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال على معنى). الصاحبي: ٤٦٥، والمزهر: ٤٦٩/٢.

(٢) انظر: مفاتيح العلوم: ص ٧١- ٨٥، حيث يشرح المؤلف مصطلحات علمي العروض والقافية وما أسماه بنقد الشعر ومصطلحات الواصفة لعيوب الشعر، وانظر: ص ١٢٥ حيث يشرح في فصل خاص مصطلح بيوطيقي و التخييل في سياق شرحه لمصطلحات علم المنطق.

(٣) انظر: مثلًا العمدة: ١١٩/١، حيث يقول ابن رشيق: (الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر). وانظر: المثل السائر: ٣٤٢/٢، حيث يعرف ابن الأثير الشعر بأنه: (كل لفظ موزون مقفى دل على معنى).

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٠/١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٦.

(٦) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٥.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣ - ٦٩٥.

إن معرفة الشاعر بما يحتمل أن يكون قدامة قد وضعه من المصطلحات أو أخذه من غيره يجعلنا نطمئن إلى أنه كان متمثلًا لكل دلالات الحد الذي اختاره هذا الناقد لتمييز الشعر مما ليس شعرًا. وإذا كان صاحب نقد الشعر قد ذكر أنه ليس يوجد في العبارة عن مفهوم الشعر (أبلغ ولا أوجز مع تمام الدلالة)[1] من التعريف الذي وضعه، فإن مخالفة أبي العلاء لهذا التعريف رغم إيجازه تبدو إخلالًا مقصودًا به وبدقته الجامعة لكل عناصر الشعر كما تمثلها النقد العربي، المانعة له من الالتباس بغيره، فهل كان لهذه المخالفة أبعاد نقدية قصد الشاعر إلى إبرازها من خلال النقصان المقصود من عدد هذه العناصر؟

****

(١) نقد الشعر: ص ١٥.

الفصل الأول

بين القافية المغيبة والوزن الحاضر

اكتفى أبوالعلاء بجعل الشعر كلامًا موزونًا تقبله الغريزة على شرائط.. وسكت عن ذكر القافية، فكان بذلك مخالفًا لجل[1] التعريفات المشهورة السابقة واللاحقة التي كانت تختزل الشعر في الوزن والقافية، بل إن هذه الأخيرة لارتباطها بالشعر تصبح أحيانًا مصطلحًا مرادفًا له[2]، إلا أن استبعادها يظل بعدًا من عدة أبعاد يجب عدم تناسيها وهو ما سنحاول توضيحه.

إن القافية في تعريف قدامة للشعر عنصر فاعل وظيفته - كالوزن - تمييز الشعر مما ليس شعرًا من الأقوال الموزونة الدالة على معنى دون أن تكون مقفاة. وعلاقة القافية بالشعر لدى قدامة هي نفسها علاقة الوزن به، أي أن البناء المنظوم يفقد صفة الشعرية بغياب أحدهما كما يفقدها بغياب اللفظ والمعنى، ولذلك بدا غياب عنصر القافية من تعريف أبي العلاء للشعر محيرا لبعض الدارسين المحدثين، فقد استغرب بعضهم (ألا يذكر صاحب اللزوم في التقفية أمر القافية في هذا التعريف مع أنه كان مشغول الخاطر بها وبأنواعها وعيوبها حتى ألف فيها كتابًا مستقلًّا)[3]، وذهب بعضهم إلى أن هذا التعريف لا يمثل حقيقة الشعر لدى أبي العلاء، وعلل ذلك بأن المقام الذي ورد فيه هذا التعريف (لم يكن مقام جد وتحر)[4].

---

(١) فرق التوحيدي بين النثر والشعر بالوزن وحده. الهوامل والشوامل: ص ٣٠٩ / نقلًا عن نظريات الشعر عند العرب: ص ٢٣.

(٢) انظر: قول كعب مثلًا: فمن للقوافي شانها من يحوكها ... إذا ما مضى كعب وفوز جرول، الشعر والشعراء ١٥٦/١.

(٣) تاريخ النقد الأدبي: ص ٣٨٧.

(٤) أبوالعلاء الناقد الأدبي: ص ٣٦.

ولم يتردد بعضهم في الجزم بأن القافية عند أبي العلاء (أمر حتمي كي يكون الشعر شعرًا)[1]، وبأن الشاعر كان يساير المنهج العام للشعر العربي من حيث احتياجه إلى القافية.

ولا ننكر أن الشاعر كان يعتبر القافية عنصرًا أصيلًا في الشعر، فهو يروي عن بعض العرب قوله: (أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر)[2]، ويشير إلى قوة اقتضاء (البيت القافية)[3]. وقد أكد شدة افتقار الشعر إليها بمثل قوله: (وصلى الله على محمد وعترته حتى يستغني فرض الحج عن طواف وقريض عن القواف)[4]، وقوله: (وفقري إلى لقائه ولقائهم فقر الذي أملق إلى الصلة وبيت الشعر إلى قافية متصلة) [5]. ومثل هذا التذكير بافتقار الشعر إليها غير قليلة في مصنفاته.

أما العناية التي أولاها إياها في مختلف مصنفاته فهي نفسها العناية التي خص بها الوزن، ويكفي الرجوع إلى اللزوم ومقدمته لمعرفة المكانة التي احتلتها القافية في كتابته الشعرية وفي تنظيره للشعر، فاللزوم يؤدي في التعريف بالقافية نفس الوظيفة التي يؤديها «جامع الأوزان» في التعريف بالوزن. لكن هذا لا يعني مطلقًا أن تعريفه المذكور الذي تناسى فيه القافية كان تعريفًا جزئيًّا لا يعبر إلا عن جانب من تصوره للشعر كما افترض بعض الدارسين[6]، فهذا التعريف بصورته التي غيبت القافية كان متعمدًا لأن صاحبه أراد له أن يكون دقيقًا لأنه حد وتعريف، ومن شروط الحدود أن تكون جامعة مانعة، ولذلك فإن مفهوم مصطلح القافية التي تساءل الدارسون عن سبب سكوت التعريف عنها - رغم ورودها في تعريف قدامة وفي جل التعريفات المشهورة - يحتاج إلى بعض التوضيح قبل محاولة تبيين مقصود الشاعر من هذا الإغفال.

(١) أبوالعلاء ناقدًا: ص ٢٧٩.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٣٩ أ / تحقيق: ص ١١٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ٣٢.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٥) رسائله / مرجليوث: ص ٤٥. وانظر اللزوم: ٦١٧/٢ حيث يشير إلى أن أيام السرور في الدنيا معدومة مثل القصيدة التي لا قافية لها.

(٦) انظر: أبوالعلاء ناقدًا: ص ٩٤ - ٩٥ و ٢٧٩.

إن المفهوم المشهور لمصطلح قافية كونها الكم الصوتي المركب الذي يتردد في آخر أبيات نفس القصيدة، ورغم اختلاف العلماء في تعريفها لا يؤثر ذلك في اطراد هذا المفهوم واستقراره. ونجد لدى أبي العلاء نفسه ما يوضح ذلك: (اختلف الناس في القافية، فزعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر كلمة في البيت... وروي عن الخليل قولان، أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول... وقال بعضهم: القافية ما لزم الشاعر إعادته)[1]، ومفهوم ذلك أنها غير الروي الذي يعتبر حرفًا من عدة حروف تتضمنها القافية ويلتزم الشاعر بإعادتها.

لكن الملاحظ أن هذا المفهوم يضطرب عندما نعود إلى حد قدامة، فكتابه لا يتضمن في مختلف فصوله أي تعريف صريح للقافية، غير أن السياق الذي يستعمل فيه هذا المصطلح يفيد أنه يقصد به الروي الذي تبنى عليه القصيدة. فهو في حديثه عن عيوب القافية يذكر التجميع، (وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه فتأتي بخلافه)[2]، ويفهم من ذلك أن القافية لديه مرادف للروي. ويؤكد هذا الفهم أنه يعرف الإقواء بأنه اختلاف إعراب (القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلًا وأخرى مخفوضة)[3]، والمشهور أن الإقواء هو اختلاف حركات الروي أو اجتماع الضمة مع الكسرة في رويّات نفس القصيدة. ويبرز تصور قدامة للمفهوم الصوتي المركب للقافية في قوله عن السناد: (وهو أن يختلف تصريف القافية)[4]، لكن هذا المفهوم يظل في كتابه شاحبًا.

وإذا كان هذا الناقد قد تعمد أن يتجاهل ما ورد في الكتب التي ألفت في القافية[5]، فإن الخلاصة التي يمكن أن نخرج بها من تتبع استعماله لهذا المصطلح

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ / تحقيق: ص ٩٢.

(٢) نقد الشعر: ص ٢٠٩.

(٣) نفسه: ص ٢١٠.

(٤) نفسه: ص ٢١٢. ويقصد سناد الردف.

(٥) نفسه: ص ٢٠٩، حيث قوله: (ولنتعد ما قد أتى به من استقصى ذلك فيما وضعه من الكتب....).

أنه يقصد به الروي. وورود القافية بمعنى الروي معروف عند القدماء، فقد (روى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافية حرف الروي)[1]، لذا يظل تصوره للقافية باعتبارها هي الروي فهمًا آخر لها. والغاية من هذا التوضيح التنبيه على أن حديث الدارسين عن غياب عنصر القافية أو حضوره في التعاريف التي عرفت الشعر حديث عن أحد أحرف القافية، أي عن الروي الذي تبنى عليه القصائد وتستمد منه هويتها الصوتية.

إن السكوت عن الروي هو في الحقيقة جوهر الخلاف بين التعريف الذي جاء به أبوالعلاء وبين التعريفات المشهورة، سواء اعتبرنا القافية هي الروي كما يفهم من حديث الشيخ نفسه عن قوافي رؤبة وهو يقصد الروي: (ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة، تصنع رجزًا على الغين ورجزًا على الطاء وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة)[2]، أم اعتبرناه حرفًا من حروفها المتعددة.

إن الروي يظل وحده قادرًا على منح القافية هويتها لأنه (الحرف الذي تبنى عليه القافية)[3]، وحروف القافية وحركاتها[4] لا تستطيع مجتمعة – إذا غاب الروي – أن تجعل بنية القافية قافية صريحة، بينما يستطيع الروي المقيد وحده أن يجعلها كذلك (أي يجعلها قافية) ولو غابت باقي الأحرف والحركات. أما تفسير اكتفاء أبي العلاء بربط الشعر بالوزن دون القافية في تعريفه له، فيكمن في فهم الغاية من وضع الحدود والتعريفات.

إن أبسط ما يمكن أن ينتظر من الحد والتعريف أن يكون متضمنًا لكل عناصر المحدود التي إذا سكت عن بعضها أو عن واحد منها فقد المحدود ماهيته، وإذا ذكرت مجتمعة اتضح وتميز من غيره، وقد تكون بعض العناصر مشتركة بين عدة محدودات، لكن ذلك لا يعتبر إخلالًا بالحد إذا كان السكوت عنه سيكون مخلًّا به. أما العناصر

---

(١) ضوء السقط: ورقة ١٣١ أ / تحقيق: ص ٩٢.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ٤٦٤.

(٤) المقصود الحروف والحركات اللازمة.

المشتركة التي لا يخل السكوت عنها بالحدود، فذكرها يعتبر بمثابة الحشو والزيادة في التوضيح التي تستغني عنها التعريفات إذا كانت تفيد بدونها. ويبدو أن الشيخ كان ينطلق من مثل هذا المنطلق، فعنصر الكلام في تعريفه للشعر إحالة على عنصري اللفظ والمعنى اللذين ذكرهما قدامة، وهما عنصران أصليان في كل أنواع التواصل اللغوي أدبًا كان أم نثرًا عاميًّا مبتذلًا.

وإذا كان عنصر الكلام مشتركًا بين الشعر وغيره من الأجناس الأدبية، فإن السكوت عنه لا يتأتى لأن أي صنف أدبي لا يمكن أن يتصور في النقد العربي إلا باعتباره كلامًا. ورغم ذلك نميل إلى أن الشيخ ذكر الكلام في تعريفه للشعر دون التمييز بين اللفظ والمعنى كما هو الشأن عند قدامة، سعيًا إلى تمييز الشعر من بناء آخر يمكن أن يحمل عليه كما سنبين.

أما الوزن فهو العنصر الذي لا يتصور الشعر- لدى العرب - بدونه، وهو عنده جوهره خلافًا للقافية. فالكلام الأدبي مهما وفر له الشاعر من أسرار الصناعة الشعرية لا يمكن أن يصبح شعرًا إلا إذا أتى موزونًا، لأن الشعر لا يتميز إلا بالوزن إذ هو العنصر الوحيد الذي يختص به الشعر وينفرد دون أن يشاركه فيه أي جنس أدبي آخر. ولا نجد هذه الخصيصة في القافية، فهي باعتبارها الروي أو باعتبار الروي نواتها الصوتية عنصر صوتي يشترك فيه الشعر والنثر المسجوع، أي أنها لا تخص الشعر وحده كما هو الأمر في الوزن.

ويبدو أن الشيخ كان يضع القافية في هذه المنزلة المشتركة بين الشعر والنثر المسجع. ويتضح ذلك من خلال تتبع استعماله في بعض مؤلفاته مصطلح قافية باعتباره مرادفًا للسجع كما نجد في مثل قوله: (لو وفقت لانقلبت عائدًا على أدراج.. على أدراج: المعنى بياء الإضافة أدراجي، وحذفت الياء للقافية)[1]، وقوله مستعملًا مصطلح سجع لوصف نفس الأسلوب: (والمغض يراد به المغضي... وحذفت الياء

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٠٨ -٣٠٩.

للسجع)[1]. ويؤكد هذا الترادف بين السجع والقافية أنها ليست - لديه - عنصرًا خاصًّا بالشعر خلافًا للوزن، وفي ذلك ما يجعل إبعادها من تعريفه له سائغًا ومقبولًا.

وإذا كانت مشاركة النثر المسجوع للشعر في القافية وانفراد هذا الأخير بالوزن يفسران سكوت أبي العلاء عن ذكرها واكتفاءه به، فإن في تحليل فاعلية هذين العنصرين في البناء الشعري ما يكشف عن وجود عامل آخر غير الاختصاص والاشتراك يمكن أن يكون قد دفعه إلى تغييبها وأقصد مدى تأثير غيابها - بالقياس إلى الوزن أو غيابه بالقياس إليها - في تحقق النص الشعري أو تلاشيه.

إن النواة الشعرية لكل بناء شعري - قصيدة كان أم مقطوعة - هو البيت، وليست القصيدة إلا أبياتًا متراكمة يستقل كل واحد منها فيها بصفة الشعرية ولو ورد منفردًا. فالبيت الأول الذي ينظمه الشاعر ليكون البداية التي يؤسس عليها الخطاب الشعري الكامل، يظل محتفظًا بشعريته حتى عندما يعجز الشاعر عن تجاوزه إلى غيره. ويعني هذا أن البيت يستمد شعريته من عنصر داخلي يوجده هو الوزن لأن البيت لا يسمى بيتًا إلا إذا كان موزونًا، والتغيير اليسير فيه بزيادة حرف في أوله أو نقصانه منه لغير مزاحفة أو علة يخل به لأنه يكسر الوزن ويجعل البناء نثرًا.

وقد وجد من الرواة من أنشد أبياتًا بزيادة حروف في أولها، (وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلًا في المنظوم)[2].

والوزن قد يطول بكثرة أجزائه ويقصر بقلتها، إلا أن تمامه أو نهايته تكون إنباء بميلاد البيت، والبيت إنباء بميلاد الشعر. فبلوغ أجزاء الوزن نهايتها يوجد البيت، وتكون البيت يحقق بداية الشعر، لكن هذه البداية لا تكون مفتقرة إلى لاحق لأنها

(١) الفصول والغايات: ص ٣٤٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

مستقلة بشعريتها وإن ظلت قابلة لمجاورة وحدات شعرية لاحقة: (ومقدار البيت غير محدود إلا بالوضع عند أهل كل لسان، والبيت هو القول الذي قد حصر بوزن تام. والتكثير من الأبيات ليس له غناء في وجود الوزن وتكميله لكن هو تابع للأمر الذي فيه القول، فإن كان قليلًا كانت الأبيات قليلة وإن كان كثيرًا كانت الأبيات كثيرة)[1].

إن تراكم الأبيات عند الفارابي ليس إلا تراكما للدلالات والمعاني، أما الشعر نفسه فقد وجد مع وجود البيت الأول أي مع وجود الوزن. ولعل هذه العلاقة بين اكتمال الوزن وتحققه وبين البيت الواحد وشعريته[2] كانت وراء تمسك معظم النقاد والشعراء القدامى بوحدة البيت أو مقولة البيت المستقل الذي يكتفي ببنائه الايقاعي والدلالي غير مفتقر إلى ما قبله وما بعده من الأبيات كما يفهم من مثل قول القاضي الجرجاني مفتخرًا بأبيات قصيدته:

تَرَى كُلَّ بَيْتٍ مُسْتَقِلًّا بِنَفْسِهِ
تُبَاهي مَعَانِيْهِ بِأَلْفَاظِهِ الغُرِّ[3]

ويفهم من قول ابن خلدون: (وينفرد كل بيت بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامًّا في بابه.... فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلامًا آخر)[4]ولا يختلف تصور أبي العلاء لوحدة البيت واستقلاله عما كان شائعًا في التصورات النقدية للشعر فالبيت لديه يحتفظ - عمومًا - باستقلاله ووحدته، والحيز الشعري للقصيدة أو المقطوعة محدود بموقع الأبيات منها[5].

---

(١) الموسيقى الكبير: ص ١٠٨٨.

(٢) حكى الأخفش أنهم (ربما سموا البيت الواحد شعرًا). انظر: لسان العرب، مادة «شعر».

(٣)يتيمة الدهر: ٢١/٤.

(٤) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٦٩.

(٥) رسالة الملائكة: ص ١٩٧، حيث يسمي من الأبيات الفارد والفاتح والواسط والخاتم. وانظر ما يأتي.

والعيوب التي تلحق الشعر كثيرة، وكل الأبيات معرضة لأن تشينها هذه العيوب إلا نوعًا واحدًا منها لا تلحقه العيوب مطلقًا هو البيت الفارد المفرد الذي يكتفي بنفسه عن غيره: (إن الوحيد في العالم لا يلحقه عيب من سواه كالبيت المفرد من القريض عدم عجزه إغرامًا... والبيت الواحد من القريض إنما يلحقه الإقواء بسبب كونه مع غيره.. وكذلك الإكفاء.. والايطاء.. والسناد.. وهذا كله إنما يبين في البيتين فصاعدًا، وكذلك التضمين وهو أن لا يتم المعنى في البيت الواحد...) [١].

فتفرد البيت الشعري – إذن – ضمان لسلامته من كل هذه العيوب التي لا تستطيع أن تصيب الأبيات إلا إذا تعددت في القطعة أو القصيدة، وشعريته تظل في مأمن من أي تلاش أو ضعف مالم يختل العنصر الوحيد المكون للبيت أي الوزن، فالبسيط الأول مثلاً (إذا ذهب منه إحدى وثلاثون حرفًا لم يبق منه ما يسمى شعرًا) [٢].

إن هذا العنصر الذي يستمد منه البيت المفرد وجوده الشعري هو نفسه المقتل الذي يلغي هذا البيت الذي صانه تفرده من كل عيوب الشعر، وكل إخلال بالوزن بكسر بنائه يكون في الحين نفسه إلغاءً للبيت ومحوًا لشعريته [٣]:

بُـيُـوتٌ فَـمَـهْـدُومٌ يُـرَى وَمُـقَـوَّضٌ

بِـكَـسْـرٍ وَبَـيْـتٌ مِـنْ قَـرِيْـضٍ لَـهُ كَـسْـرُ [٤]

هذه الفاعلية التي نجدها للوزن – مكتملًا أو مختلًّا – في خلق شعرية البيت أو إلغائها لا نجدها في القافية، فالقافية لا تظهر في البيت المفرد [٥] الذي يكتسب صفة الشعرية بمجرد اكتمال أجزاء الوزن، وإنما تظهر في البيت الثاني إذا كانت

---

(١) الفصول والغايات: ص ٤٤٣ إلى ٤٤٦، وانظر قوله في اللزوم: ٤٨/١: كالبيت أفرد لا إيطاء يدركه ... ولا سناد ولا في اللفظ إقواء.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) أي أن البيت يصبح نثرًا لا علاقة له بالشعر.

(٤) اللزوم: ٤١٦/١، وانظر: ٤٣٨/١ حيث قوله: وناظم لعروض الشعر عن عرض... وما يحس بأن البيت مكسور.

(٥) من النقاد من يرفض تسمية البيت الواحد شعرًا دفعًا لالتباس الشعر بالكلام الذي قد يرد موزونًا اتفاقًا دون قصد إلى ذلك، ومنهم من اشترط النية والقصد لجعل الكلام شعرًا ولو قفي ووزن وتعددت أبياته. انظر: باب حد الشعر / العمدة: ١/ ١١٩.

نهايته الصوتية[١] شبيهة بنهاية البيت الأول كما يستخلص من ربط أبي العلاء التقفية بالبيتين[٢] مثنيًا العدد لاستبعاد ربطها بالبيت الواحد، أو تظهر في البيت الثالث إذا جاءت نهايته مشابهة لنهاية أحد البيتين السابقين.

وقد تتوالى الأبيات الموزونة في نفس القصيدة دون أن تكون نهايتها مبنية على نفس الحرف - أي دون أن تكون لها قافية - وتظل مع ذلك قصيدة شعرية، وكل ما يمكن أن توصف به لخلوها من القافية أنها قصيدة ضعيفة كثيرة العيوب: (وإذا اختلف الروي فكان مرة دالاً ومرة ذالاً أو سينًا وشينًا أو نحو ذلك من الحروف المتقاربة، فهو الذي يسمى الإكفاء)[٣].

وقد تكون مخارج هذه الحروف متباعدة فيعتبر العيب إجارة، وهي أفحش وأقبح، إلا أن هذا القبح لا يستطيع أن يسلب أبيات القصيدة صفة الشعرية أو ينفيها عنها مادام وزنها سليمًا من الخلل والكسر. إن أشعار العرب في القديم والحديث كلها (ذات قواف إلا الشاذة منها)[٤]، والإشارة إلى الشذوذ وإن كانت شاهدًا على ندرة الاستعمال تسليم ضمني بوجود الشاذ وتحققه، أي بوجود شعر بدون قواف.

إن أبا العلاء كان خبيرًا بمكان القافية من الشعر العربي وقوة افتقاره إليها، لكنه كان يعلم أيضًا عجزها عن خلق الشعر إذا غاب الوزن كما تبين له وهو يتأمل في تلبيات العرب التي بدت له مقسمة إلى ثلاثة أنواع: (مسجوع لا وزن له ومنهوك ومشطور)[٥]، ورغم كون موقفه النقدي المستضعف للأوزان المنهوكة والمشطورة يختلف عن موقفه من الأوزان المكتملة، يظل المنهوك الذي هو أقصر صور الأوزان متميزًا لديه من التلبية المسجوعة التي لم تقيد بأي وزن.

---

(١) نقصد بالنهاية الصوتية ما سيسمى رويًّا عند ظهور أبيات أخرى لاحقة للبيت.

(٢) (وتقفية البيتين......) رسائله / عطية: ص ٢٣، ومرجليوث: ص ٨.

(٣) اللزوم: ١/١٦.

(٤) الموسيقى الكبير: ١٠٩١.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٣٤.

ولعل في وصفه لها بأنها لا وزن لها ما يدل على أنه لم يجد في تقفية هذه الأصناف الثلاثة من التلبيات مايسمح له بخلط غير الموزون بالموزون، فوجود القافية في بناء لغوي ما لا يمنحه صفة الشعرية إذا غاب الوزن أو كسر، بينما يؤكد حضور الوزن شعرية نفس النص وإن غابت عنه القافية.

أما عندما يجتمع الوزن مع القافية في جل الأشعار فإن الوزن يكون هو المتحكم[1] فيها، بل إن مجرد تصريع الشعر إنباء بالقافية قد يكون في بعض الأحيان كافيا للإخلال بالبناء وشعريته: (.. فلو صرعت مثل هذا لخرج من حكم الشعر إلى حكم المنثور)[2]، لذا نستغرب أن يكون ابن كيسان قد جعل للقافية في قول له دورًا أهم من الوزن[3]. إن سكوت الشاعر عن ذكر القافية لم يكن نسيانًا أو تقصيراً في صوغ التعريف، وإنما كان تجاهلاً وإغفالاً مقصودًا لقيد شعري لم يكن يشك في افتقار الشعر العربي إليه، لكنه كان يعلم أنه افتقار اكتمال لا افتقار وجود.

أما الوزن الذي اكتفى بذكره في التعريف فهو العنصر الذي لم يكن يتصور الشعر إلا من خلاله لاختصاصه به، ولأنه جوهره وركنه الأعظم. ويبدو أن هذا التعريف الذي حير بعض الدارسين المحدثين كان بين التأثير في رؤى أحد أكثر النقاد اللاحقين عناية بصناعة الشعر أعني ابن رشيق، فهذا الناقد الذي كرر في حده للشعر[4] نفس ما قاله قدامة لشهرة تعريفه وسهولته وقربه من الأفهام، بدا في تعريفه القافية متضايقًا من اضطراره إلى إثبات الرأي المشهور الذي يجعل لها نفس الفاعلية التي يتسم بها الوزن، رغم ما في هذا الرأي من خلط بين ما هو جوهري في الشعر وما ليس كذلك، لذلك لم يتردد في نقض ما أثبته حتى لا يلزم نفسه ويلزم القارئ بما

---

(١) إلا في حالات قليلة يراعي فيها الشاعر العلاقة بين بنائها وبناء البحر.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤.

(٣) انظر: قوله: (لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعرًا في الكلام ولا يسمى شعرًا حتى يقفى). تلقيب القوافي / نقلا عن كتاب في الشعرية: ص ١٤٦.

(٤) وأضاف عنصر القصد والنية. انظر: العمدة ١/١١٩.

يرى خلافه: (القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرًا حتى يكون له وزن وقافية، هذا على رأي من رأى أن الشعر ماجاوز بيتًا واتفقت أوزانه وقوافيه، وأما ما قد أراه فقد قدمته في باب الأوزان)[1].

ورأيه الذي يشير إليه هو نفسه الرأي الذي عبر عنه أبوالعلاء ضمنيًّا بتجاهله للقافية في تعريفه إياه واكتفائه بذكر الوزن، فالوزن يظل عند ابن رشيق الركن الذي تقوم عليه الكتابة الشعرية: (والوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبًا في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيبًا نحو المخمسات وما شاكلها)[2].

والإشارة إلى النوع الأخير من اختلاف القوافي لا تخلو من نظر إلى ما أوضحه أبوالعلاء في إشارته إلى أن العرب في تلبياتهم التي بنوها على منهوك المنسرح (ربما جاؤوا بها على قواف مختلفة...)[3]. ويبدو أن ابن رشيق رغم خضوعه الظاهر لتأثير تعريفات الشعر المشهورة كان في تصوره لفاعلية الوزن والقافية أكثر استيعابًا من ابن خلدون للدلالات النقدية التي تضمنها تعريف أبي العلاء له، فإفادة ابن خلدون في تعريفه للشعر من التعريف الذي وضعه الشيخ، تبدو واضحة في استعارته منه مصطلح كلام[4] عوض مصطلح قول أو لفظ ومصطلح معنى اللذين اختارهما قدامة كما تبين، وتبدو أوضح في تنكره لتعريفه الأول ورفضه للتصور العروضي الذي يختزل الشعر إلى وزن وقافية، وتبنيه نظرية الأساليب[5] التي تظل في جوهرها

---

(١) العمدة: ١/١٥١.

(٢) نفسه: ١/١٣٤. وقد ذهب السكاكي نفس المذهب في قوله: (قيل: الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ المقفى وقال: إن التقفية..لا تلزم الشعر..). مفتاح العلوم: ص ٥١٥. وانظر: ص ٥٧٤، حيث يجعل المطلوب بالشعر الوزن.

(٣) رسالة الغفران: ص ٥٣٦.

(٤) عرف ابن خلدون (المقدمة: ص ٥٦٦) الشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى)، ولم يذكر المعنى لأنه مضمن في الكلام، خلافًا لما نجده في قول ابن فارس: (الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى). الصاحبي: ص ٤٦٥. وقد نبه السكاكي على أن عبارة «اللفظ الدال على المعنى» تقوم مقام مصطلح الكلام. مفتاح العلوم: ص ٥١٦.

(٥) انظر: تفصيل ابن خلدون ذلك في مقدمته: ص ٥٦٦.

التفصيل المدرسي المبسط لنظرية الشرائط[1] التي لمح إليها أبوالعلاء في تعريفه المذكور وبسطها في مختلف مصنفاته، رغم كون ابن خلدون يذكر أنه لم يقف[2] لأحد من المتقدمين على مثل الحد الجديد الذي وضعه للشعر في قوله: (وإذ تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حدًّا أو رسمًا للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض فإنا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين في ما رأيناه، وقول العروضيين في حده: «إنه الكلام الموزون المقفى» ليس بحد لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له.... فلابدَّ من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به. فقولنا الكلام البليغ جنس.... وقولنا المفصل بأجزاء متفقة الوزن والروي.. فصل له عن الكلام المنثور الذي ليس بشعر عند الكل..)[3].

لكن ابن خلدون في كل هذا لم يستطع أن يتخلص من تأثير التصور المدرسي الذي يجعل للقافية نفس الفاعلية التي للوزن في تمييز الشعر من النثر، فهو بجمعه بين الوزن والروي عند الحديث عن الفرق بين المنثور[4] والمنظوم يبدو بعيدًا عن تمثل الدلالات النقدية لسكوت أبي العلاء عن القافية بل وحتى عن تمثل مقصود ابن رشيق من رفض الرأي الذي يجعل القافية شريكة للوزن في الاختصاص بالشعر رغم كونه (أي ابن خلدون) خص كتاب العمدة دون غيره بالذكر وهو يرشد إلى مصدر تعلم صناعة الشعر[5].

---

(١) سنوضح ذلك في مبحث لاحق.

(٢) المقدمة: ص ٥٧٣.

(٣) نفسه: ص ٥٧٣.

(٤) يعرف ابن خلدون النثر بأنه كلام غير موزون، وتعريفه للشعر بأنه الموزون المقفى، يقتضي أن يكون النثر هو الكلام غير الموزون وغير المقفى. واكتفاؤه بنفي الوزن عنه يعتبر ضمنيًّا عكسًا لتعريف أبي العلاء للشعر الذي يفهم منه أن النثر ما ليس موزونًا.

(٥) المقدمة: ص ٥٧٥، حيث قوله: (فهذه الصناعة وتعلمها مستوفاة في كتاب العمدة لابن رشيق، وقد ذكرنا منها ما حضرنا بحسب الجهد ومن أراد استيفاء ذلك فعليه بذلك الكتاب ففيه البغية من ذلك).

لقد بدا تجاهل أبي العلاء القافية في تعريفه للشعر غريبًا بالقياس إلى التصور المدرسي الذي كان قد شاع في الكتابات النقدية العربية، لأن الصورة التي كانت قد استقرت[1] لدى النقاد أن الشعر بناء لغوي له وزن وقافية، وهذه الغرابة يمكن أن تعتبر دليلاً على جدته، لكن الجزم بهذه الجدة سيكون حكمًا متسرعًا[2] أو متساهلاً لتجاهله نوعًا آخر من المصادر لا يستبعد أن يكون أبوالعلاء قد أفاد منها، وأقصد المؤلفات التي تناولت الشعر وصناعته انطلاقًا من التصورات الفلسفية اليونانية، ومن كتاب أرسطو في الشعر بصفة خاصة.

فالاتصال بعلوم الأوائل كان قد أصبح من مميزات الثقافة العربية في القرن الثالث[3]، وفي بداية القرن الرابع كان الفارابي قبل ميلاد أبي العلاء قد ألف رسالة في قوانين صناعة الشعر وكتاب الموسيقى الكبير وجوامع الشعر، وفي عصر الشيخ نفسه لخص ابن سينا كتاب أرسطو في الشعر وصنف جوامع علم الموسيقى والحكمة العروضية، وألف ابن الهيثم رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي[4]، لعله مزج فيها (كلامًا عن الشعر العربي بكلام أرسطو عن الشعر اليوناني)[5].

واطلاع أبي العلاء على بعض المعارف اليونانية[6] تشهد به مؤلفاته المختلفة، ونحن لا ننكر أننا نفتقر إلى الحجج التاريخية النقلية التي تدل على كونه قرأ مؤلفات الفارابي وابن سينا وغيرهما لأن المصادر لم تنقل لنا أي خبر يتعلق بذلك، لكننا لا نجد في ذلك أي إشكال، فالمعلومات الدقيقة المتعلقة بشيوخه عمومًا وبالمعارف والعلوم

---

(١) انظر: نظريات الشعر: ص ١٨، حيث يشير الجوزو إلى أن الجاحظ أول من جمع بين الوزن والقافية في تعريف الشعر.

(٢) صاحب نقد الشعر – مثلاً – يقول: (وإنما الشعر كلام موزون فما جاز في الكلام جاز فيه) ص ٧٧.

(٣) يرى سامي النشار أن الاتصال بها بدأ في العصر الأموي. انظر: مناهج البحث: ص ١-٥، ومقدمة بدوي لفن الشعر: ص ٥١.

(٤) انظر: عيون الأنباء في طبقات الأطباء: ص ٥٥٥، ومقدمة فن الشعر: ص ٥٥.

(٥) مقدمة فن الشعر: ص ٥٥.

(٦) انظر: المدخل.

التي حصلها والكتب التي قرأها شبه معدومة، ورغم ذلك لا يشك أي دارس في كونه درس معظم العلوم التي كانت متداولة في عصره لأن القضايا العلمية المتنوعة التي تناولها في مؤلفاته لا يمكن أن تكون إلا ثمرة للتحصيل والدرس.

وإذا كان أمثال الفارابي وابن سينا قد ألفوا كأبي العلاء نفسه في الشعر وصناعته فإن أهم ما يميز تناولهم للشعر ارتباطه بنسقهم الفكري الشامل، فالتأليف في الشعر لم يكن لديهم مقصودًا لذاته لأنهم لم يخصصوا له كتابات مستقلة بنفسها[1]، ولكنهم تعرضوا له في سياق عرضهم للأسس المنطقية التي تقوم عليها مختلف المعارف والأقاويل.

ومثل هذا الارتباط بين النظرية الشعرية والأدبية وبين النسق الفكري العام لا يطرد في الفكر النقدي العربي، فنحن لا نستطيع مثلاً أن نتجاهل العلاقة بين تصورات الجاحظ وعبد القادر الجرجاني النقدية البلاغية وبين عقيدتهما الكلامية، لكننا لا نعثر فيما ألفه معظم النقاد على القرائن التي يمكن أن نستشف منها أن تصوراتهم النقدية مرتبطة بنسق فكري متكامل، بل إن النظر إلى الشعر باعتباره ادعاءً أو لغوًا لا يحاسب قائله ولا راويه على ما يتضمنه أحيانًا من إفحاش وتعهر ومجون وزندقة، كان سببًا في فصل مختلف المواقف الفكرية والكتابات العلمية المحمولة على الجد عن التصورات المتعلقة بالشعر وصناعته[2].

أما الذين حاولوا تصور الشعر عبر منظومة فكرية متكاملة فقد كان موقفهم من الشعر متجليًا في الرفض الصارم له[3]، ولعل هذا الارتباط بين التأليف في الشعر والنسق الفكري الفلسفي العام يفسر تناول الفلاسفة الشامل للشعر من حيث هو صناعة مشتركة بين كل الأمم لها قوانينها الكلية التي تتحكم فيها ليكون بها القول

---

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ١٤.

(٢) انظر مثلاً: الوساطة: ص ٦٣ – ٦٤ حيث يفرق المؤلف بين السلوك الحقيقي واللغوي في الشعر.

(٣) انظر: الثابت والمتحول: ص ٥٥ – ٥٧، وانظر: روضة الطالبين وعمدة السالكين للغزالي / نقلاً عن الثابت والمتحول ص: ٥٦.

الشعري متميزا من الأقاويل البرهانية والجدلية والمغالطية[1] والخطابية، وإن كانت هذه الأقاويل كلها تخضع لصناعة واحدة هي الصناعة المنطقية: (أما أصناف الأقاويل الشعرية وعن أي الأشياء تلتئم وكيف صنعتها، فإنها تعلم من كتاب الصناعة الشعرية التي هي جزء من صناعة المنطق)[2].

ودفعًا للخلط بين طبيعة هذه القوانين الكلية وبين القوانين الجزئية الخاصة بشعر أمة من الأمم دون غيرها، يختم الفارابي أحد كتبه بتنبيه القارئ على السمة الكلية لكل القوانين التي قدمها وهو يتحدث عن صناعة الشعر: (فهذه قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بصناعة الشعراء)[3].

ويبدو أن مثل هذه العناية بإبراز السمة الكلية لهذه القوانين كانت مرتبطة بالخصوصية التي اتسم بها الشعر العربي في بعض قوانينه الخاصة به، فالمفاهيم النقدية التي وضعها نقاد الشعر العربي وعلمائه وكذا العلوم التي ارتبطت بهذا الشعر، كانت تنحو في كثير من دلالاتها ومباحثها منحًى مغايرًا للمنحى الذي تحركت فيه نظرية الفلاسفة المسلمين.

وإذا كان بعض من شارك في صياغة هذه النظرية قد حاول تقديمها إلى الوسط الفكري العربي الإسلامي مبسطة من خلال استعمال بعض المصطلحات والمفاهيم[4] الخاصة بالشعر العربي، فإن حرصهم على ربط حديثهم عن صناعة الشعر بالصور الكلية يدل على أنهم كانوا مدركين لطبيعة الارتباك الذي سيحس به نقاد الشعر العربي عند محاولة إخضاع صناعة هذا الشعر للقوانين التي يتحدث عنها الفلاسفة

---

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء / ضمن فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) كتاب الموسيقى الكبير: ص ١١٨٨.

(٣) مقالة في قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥٨.

(٤) انظر: حديث ابن رشد عن صناعة المديح والهجاء، وهو يقصد التراجيديا والكوميديا: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر /فن الشعر: ص ٢٠٧. وقبل ابن رشد كان متى بن يونس قد عبر عنهما بالمديح والهجاء. انظر: ترجمة كتاب أرسطو في الشعر /فن الشعر: ص ٨٥. وانظر كتاب أرسطو طاليس في الشعر / نقل متى بن يونس / تحقيق: شكري محمد عياد: ص ٤١ - ٥١.

دون مراعاة الفروق بين خصوصيات الشعر العربي والشعر اليوناني وما سواهما من الأشعار: (الغرض في هذا القول تلخيص ما في كتاب أرسطوطاليس في الشعر من القوانين الكلية المشتركة لجميع الأمم أو للأكثر إذ كثير مما فيه هي قوانين خاصة بأشعارهم وعادتهم فيها، إما أن تكون نسبًا موجودة في كلام العرب أو موجودة في غيره من الألسنة)[1].

ولا يخل بهذا البحث عن الصورة الكلية لقوانين الشعر وقوفهم عند خصوصيات تتسم بها أشعار بعض الأمم دون غيرها، فمثل هذه الخصوصيات تنبه – عند التعرض لها – على كونها استثناء أو قانونًا جزئيًّا محدودًا لا يخضع له الشعر في صورته الكلية[2].

وعندما نضع تعريف أبي العلاء للشعر بأنه «كلام موزون»، في سياق النظرية الفلسفية، نلاحظ أن موقع الوزن والقافية منه يبدو شبيهًا بموقعهما في هذه النظرية، فإذا كانت المحاكاة هي العنصر الجوهري الأول في بناء القول الشعري فإن الوزن يعد العنصر الجوهري الآخر الذي لا يستطيع هذا القول بدونه أن يصبح شعرًا، فالشعر يقوم في النظرية الفلسفية الإسلامية على المحاكاة والوزن[3] لأنهما العنصران الجوهريان اللذان يميزان الشعر مما سواه من ألوان القول[4]، فالوزن حاضر في هذه النظرية في سياق الكليات المشتركة أو علم الشعر المطلق كما يسميه ابن سينا[5].

وعندما يتحدث الفارابي عن تنوعات الأقاويل الشعرية ليرشد إلى العلوم التي تفيد في دراسة عناصر الشعر يذكر أنها (إما أن تتنوع بأوزانها وإما أن تتنوع

---

(١) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، لابن رشد / فن الشعر: ص ٢٠١.

(٢) انظر مثلًا: إشارة ابن سينا في تعريفه للشعر إلى أن الأقاويل الشعرية (عند العرب مقفاة): الفن التاسع من كتاب الشفاء /فن الشعر: ص ١٦١، وانظر نظريات الشعر: ص ٢٠٤.

(٣) انظر: المصدر والمرجع السابقين.

(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٣١.

(٥) انظر: كتاب ابن سينا المذكور سابقًا /ضمن فن الشعر: ص ١٦١.

بمعانيها)[1]، ولا يذكر أي قسم آخر يمكن أن تتنوع به هذه الأقاويل كأن تتنوع بقوافيها مثلاً.

وللاستقصاء في دراسة الأقاويل الشعرية يرشد الفارابي إلى علم الرموز وعلم الموسيقى وعلم العروض لمعرفة قوانين الأوزان (في أي لغة كانت تلك الأقاويل)[2]، ولا يشير مطلقًا إلى أي علم موضوعه القافية. ولا نجد لهذا السكوت عن القوافي إلا تفسيرًا واحدًا هو كونها لا تتعلق بالشعر في صورته الكلية، ولكن بصورة جزئية له لا تخص كل الأشعار هي صورة الشعر العربي.

ولا يبالي الفارابي بما ليس عربيًّا من الأشعار المقفاة، فورودها مقفاة لا يدل على كون القافية فيها عنصرًا أصليًّا، وإنما هو- في رأيه - عارض متأخر احتذى فيه شعراء بعض الأمم حذو العرب في تقفية الأشعار، لأن الأصل في أشعار هذه الأمم أن ترد موزونة متشابهة النهايات، (ومتى كانت الأقاويل ذوات الأجزاء تتناهى أجزاؤها إلى أشياء واحدة بأعيانها، فإن كانت غير موزونة فهي تسمى عند العرب أقاويل مسجوعة، ومتى كانت موزونة سميت أقاويل ذوات قواف، فإنهم يسمون الأشياء الواحدة التي تتكرر في نهايات أجزاء الأقاويل الموزونة قوافي.... وأشعار العرب في القديم والحديث فكلها ذات قواف إلا الشاذ منها، وأما أشعار سائر الأمم التي سمعنا أشعارهم فجلها غير ذوات قواف، وخاصة القديمة منها. وأما المحدثة منها فهم يرومون بها أن يحتذوا في نهاياتها حذو العرب)[3].

فالقافية إذن عنصر غائب من حديث الفلاسفة عن صناعة الشعر وقوانينها الكلية، وتجاهل هذا العنصر ضروري لمنع التباس هذه القوانين بما هو جزئي من قوانين الشعر العربي، ولذلك نجد ابن سينا عند تعريفه للشعر يكتفي بذكر العناصر المشتركة ولا

---

(١) قوانين صناعة الشعراء /فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) نفسه: ص ١٥٢.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ١٠٩١.

يشير إلى القافية إلا باعتبارها عنصرًا محدود الاستعمال يخص الشعر العربي دون غيره: (ونقول نحن أولاً: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة)[١]، وهذا الحضور الذي يتسم به الوزن في النظرية الفلسفية – بالقياس إلى غياب القافية – يجعلنا مباشرة أمام تعريف أبي العلاء للشعر.

لقد تعمد الفلاسفة المسلمون – تمسكًا بالصيغة الكلية للقوانين – أن ينبهوا على أن القافية تخص الشعر العربي دون غيره، فهل كان أبوالعلاء بسكوته عنها يصدر هو أيضًا عن هذه النظرة الكلية التي تتعدى الشعر العربي إلى الشعر المطلق.

إن الجزم بأن الشعر الذي يتحدث عنه أبوالعلاء هو الشعر العربي، يجعل اكتفاءه بذكر الوزن مع الكلام دون الإشارة إلى القافية تصوراً غريبًا بالقياس إلى عناية الفلاسفة بالإشارة إلى القافية مراعاة لخصوصيتها في الشعر العربي، ورغم ما في التعليلات السابقة التي فسرنا بها تجاهله للقافية من كشف عن مدى إحساسه بقوة فاعلية الوزن في الشعر بالقياس إليها، فإن ذلك لا يغني عن التساؤل عن دلالة هذا التجاهل بل ودلالة هذا الإحساس نفسه بالقياس إلى النظرية الفلسفية.

إن الإخلال بالصورة الكلية الذي يمكن أن نجده عند فيلسوف يذكر القافية دون ربطها بالشعر العربي قد يكون شبيهًا بالخلل الذي يمكن أن نفترض وجوده في تعريف أبي العلاء للشعر متجاهلاً القافية إذا ما جزمنا بأنه لم يكن يعرف إلا الشعر العربي، لكن نفس التعريف يصبح سليمًا بل ودقيقًا عندما نفترض أن صاحبه كان يهدف إلى تصور كلي للشعر شبيه بالتصور الذي صاغه الفلاسفة في عصره. ويبدو أن علاقة التشابه بين مفهوم الشعر عند الفلاسفة ومفهومه عند أبي العلاء لا يتجلى في السكوت عن ذكر القافية فحسب، فغير قليل من القوانين المتعلقة بالوزن في نظرية الفلاسفة تبرز صريحة أو شبه صريحة في تصوره لهذا العنصر.

لقد تحدث الفارابي عن العلاقة بين الوزن والغرض في أشعار اليونانيين اللذين ذكر أنهم (جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعًا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان

---

(١) الشفاء / فن الشعر: ص١٦١.

المدائح غير أوزان الأهاجي وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات وكذلك سائرها)[١]، وأوضح ابن سينا أن (من نظم كلامًا ليس من وزن واحد بل كل جزء منه ذو وزن آخر، فليس ذلك شعرًا)[٢]. وقبلهما تحدث أرسطو شيخ النظرية الشعرية الفلسفية عن العلاقة بين الوزن والموضوع[٣] شرفًا وخساسة وطولاً وقصرًا ورزانة وخفة واتساعًا وضيقًا، وأوضح الخلل الذي يلحق الشعر نتيجة المزج بين الأوزان[٤].

ولا يخرج حديث أبي العلاء عن الأوزان في كثير من دقائقها -كما سنبين-[٥] عن هذه التصورات، ولعل سخريته على لسان الجن من البشر الذين لا يعرفون من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض، ومن كون كل ما لهم خمسة عشر (جنسًا من الموزون قلما يعدوها القائلون)[٦]، تلميح إلى معرفة بالأوزان كانت تتجاوز الأجناس الخليلية وماشابهها إلى أوزان وإيقاعات كثيرة لم تخطر ببال الشعراء أو إلى غيرها من أوزان الشعر اليوناني على الأقل.

****

---

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٢.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩، وانظر ص ١٧٤ حيث يتحدث عن الأوزان الطويلة والقصيرة.

(٣) فن الشعر: ص ١٤ – ١٥، و ٦٧ – ٦٨، و انظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٤ – ١٩٥.

(٤) فن الشعر: ص ٦٨.

(٥) انظر: القسم الثالث من هذا الكتاب: الباب الأول.

(٦) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

الفصل الثاني

الـكـلام

قبل أن يعرف أبو العلاء الشعر بأنه موزون عرفه بأنه كلام، وإذا كان الحد يؤخذ من جنس المحدود وفصله[1]، وكان الوزن في تعريف أبي العلاء فصلاً يتميز به الشعر من باقي أنواع التعبير اللغوي باعتباره نوعًا تحت جنس أعم منه، فإن بدءه بالكلام يجب أن يكون بدءًا بهذا الجنس الذي يعم أنواعًا تعبيرية[2] متعددة ليس الشعر إلا واحدًا منها.

ويؤكد قصده إلى إيضاح طبيعة العلاقة التي تربط الجنس بالنوع إشارته في مؤلف آخر إلى (أن الشعر نوع من جنس، وذلك الجنس هو الكلام)[3]. ومثل هذا الربط بين الشعر والجنس الذي يشمله يتردد في المصنفات القديمة، ورغم ذلك يظل المقصود بالجنس مشوبًا ببعض الغموض، لأن العلاقة بينه وبين الشعر يمكن أن تحمل على أنها علاقة بين فن الشعر وبين فن أو صناعة أخرى أعم منه تنتسب إليها عدة فنون لغوية.

ونجد هذه الإشارة إلى الفن العام لدى أرسطو وهو يتحدث عن الوسائل التي تتوسل بها الفنون إلى المحاكاة، فإذا كان الرقص يحاكي بواسطة الايقاع[4] والتصوير فنًّا يحاكي بالألوان والرسوم فإن هناك فنًّا يحاكي باللغة، يعد الشعر أحد أنواعه،

---

(١) مفاتيح العلوم: ص ١٦.

(٢) المقصود التعبير باللغة الطبيعية، أي بالأصوات الدالة.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٤) فن الشعر: ص ٥.

إلا أن أرسطو لم يجد له اسمًا يميزه به كما ميز فن الرقص باسمه: (أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها..... فليس له اسم حتى يومنا هذا)[١].

ونجد لدى بعض نقاد العرب ما يبدو ضمنيًّا تلميحًا إلى هذا الفن غير المسمى، فابن الأثير يذكر مرة صناعة تأليف الكلام من المنظوم والمنثور[٢]، ويشير مرة أخرى إلى صناعة صوغ الكلام من النظم والنثر[٣]، والشعر حسب هذا التصور صناعة أو فن وسيلته اللغة المغيرة المحاكية لا اللغة بمفهومها التداولي المرتبط بالتواصل اليومي، لأن قوامه ليس الكلام الذي يؤخذ مأخذ الأداة التي يتحقق بها الاتصال بين المتكلمين ويقع الفهم والإفهام، ولكن الكلام الذي يطابق ما يعرف عادة بالوعي الإنساني[٤]، ولا يوجد الوعي إلا مع إمكان خلق اللغة، والخلق هنا هو نفسه ما عبر عنه ابن الأثير بصوغ الكلام.

لكن نفس العلاقة بين الجنس والنوع قد تحمل على أنها علاقة بين الشعر واللغة المتداولة أي لغة التفاهم، بغض النظر عن مستوياتها التي يتميز فيها الأدبي البليغ من العامي المبتذل. ونجد هذا الفهم في تعريف ابن طباطبا للشعر بأنه كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم[٥]، كما نجده في تعريف ابن خلدون له بأنه الكلام الموزون المقفى[٦]، وإن كان قد عاد في موضع آخر ليقيد الكلام بصفة البلاغة وكأنه يتبنى الرأي الذي يربط بين الشعر وصناعة تأليف الكلام عوض ربطه بلغة التفاهم مطلقًا[٧]، وقبل أبي العلاء نفسه جعل قدامة القول دالاًّ على أصل الكلام الذي

(١) فن الشعر: ص ٥.
(٢) المثل السائر: ١/٧.
(٣) نفسه: ١/١٤٣.
(٤) الشعر واللغة: ص ٢
(٥) عيار الشعر: ص ٩.
(٦) المقدمة: ص ٥٦٦.
(٧) انظر: المقدمة: ص ٥٧٣، حيث يعرف الشعر بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف فصلاً له عما يخلو منها لأنه (في الغالب ليس بشعر). وانظر ما تقدم.

هو بمنزلة الجنس للشعر[1]، ومثل هذا الغموض في توجيه دلالة الجنس يجعلنا نتساءل عن مقصود أبي العلاء من جعله الشعر نوعًا من جنس هو الكلام[2]، فمفهوم الكلام في قوله: (والمنثور من الكلم جنس للمنظوم)[3] قد يفسر بكونه ربطًا للشعر بذلك الفن العام الذي لم يجد له أرسطو اسمًا وسماه ابن الأثير[4] صناعة صوغ الكلام وصناعة التأليف، وأسماه ابن خلدون صناعة النظم والنثر وصناعة الكلام نظمًا ونثرًا[5].

ويكون المنثور حسب هذا التفسير فنًّا واسعًا شاملاً تتنوع أنواعه بتنوع أساليب التأليف إلى أن يقارب بعضها الشعر[6] فلا يتميز منه إلا بافتقاره إلى الوزن: (وأما النثر فمنه السجع الذي يؤتى به قطعًا ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة تسمى سجعًا، ومنه المرسل وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقًا ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم)[7].

وليس للغة العوام أو لغة التخاطب المبتذلة أي اعتبار في هذا التصور لأن العلاقة بين النوع والجنس تحدد من خلال النظر إلى أبنية الجنس التي يفترض عدم وجودها في اللغة المبتذلة[8]، لكن الإشارة إلى المنثور في نفس القولة[9] يمكن أن تفسر بكونها إشارة إلى اللغة بمفهومها العام، وذلك إذا كان أبوالعلاء يقصد بالكلم الوحدات اللغوية الأولى، أي الأسماء والأفعال وحروف المعاني بغض النظرعن ورودها مركبة أو غير مركبة، أي باعتبارها العناصر الأولى التي تشترك في استعمالها كل

(١) نقد الشعر: ص ١٥، وانظر أيضًا قوله: (فكذلك أيضًا معنى اللفظ الذي هو جنس للشعر موجود فيه): ص ٢٢.
(٢) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨١.
(٣) نفسه: ص ١٦٢.
(٤) المثل السائر: ١/٧، ١٤٣، وما تقدم.
(٥) المقدمة: ص ٥٧٧.
(٦) انظر: قول أبي العلاء في رسالة الملائكة: ص ٢٦٢: (وذلك حكم لا يجوز في الكلام المنثور)
(٧) المقدمة: ص ٥٦٧.
(٨) المقصود لغة التفاهم اليومية التي يقصد فيها المتخاطبان إلى الإفهام والتفهم دون أن يصاحب ذلك عناية بشكل الخطاب، وبهذا المفهوم تصبح لغة العامة إحدى صور هذه اللغة. وقد عبر الجاحظ عن هذا في تفريقه بين البيان بمفهومه الأدبي وبين لغة الإفهام التي وصفها بالبيان في ذلك الموضع. انظر: البيان والتبيين: ١/٧٦.
(٩) أي قول أبي العلاء: (والمنثور من الكلم جنس للمنظوم). انظر: ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

أصناف التعبير اللغوي الإنساني - عامية كانت أم بليغة - بدءًا من اللغة المتداولة أو أقاويل المخاطبات المبتذلة كما يسميها الفارابي[1] وانتهاء عند النثر المسجوع، إلا أن اختياره لفظة «كلام» في تعريفه للشعر يجعلنا نتساءل عن موقع الإفادة من عناصر هذا التعريف، أهي صفة كامنة في الكلام من حيث هو مصطلح نحوي، أم هي شريطة من شرائط استعماله باعتبار اللفظة استعمالاً لغويًا لا يحمل أية دلالة اصطلاحية.

فالكلام في اصطلاح النحويين (عبارة عما اجتمع فيه أمران: اللفظ والإفادة)[2]، والإفادة يراد بها الدلالة (على معنى يحسن السكوت عليه)[3]. واختلف[4] النحاة في السكوت الذي يحقق الإفادة، فجعله بعضهم سكوت المتكلم وجعله بعضهم الآخر سكوت لمستمع، واشترط بعضهم النية والقصد لاعتبار اللفظ مفيدًا أي لاعتباره كلامًا، فعدوا ما يهذي به النائم أو المجنون خارجًا عن مفهوم الكلام لغياب القصد، كما اشترط آخرون ألا يسمى اللفظ كلامًا إلا إذا كان يفيد السامع شيئًا كان يجهله.

إلا أن المشهور أن الكلام في الاصطلاح النحوي مختص بما تضمن بالإسناد كلمتين لا تكونان إلا اسمين أو فعلاً واسمًا[5]. فعلاقة الإسناد بين المسند وبين المسند إليه شرط في اعتبار الألفاظ كلامًا، وإذا اختل هذا الشرط لا تعد كلامًا ولو ربطت بينها علاقات[6] أخرى غير إسنادية: (ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد وأنه لا بد من مسند ومسند إليه)[7].

لكن هذا المفهوم الذي يختص به الكلام لدى النحاة يختفي من بعض التعريفات رغم كون السياق الذي ترد فيه سياقًا نحويًا. فالمبرد يكتفي عند التعرض للكلام بقوله:

---

(١) الموسيقى الكبير: ص ١٠٩٥، وانظر ص ١٠٩٢، حيث يقول: (والأقاويل المبتذلة كلها قد يبلغ بها المقصود في تفهيم السامع).

(٢) أوضح المسالك: ص ٤.

(٣) نفسه: ص ٤.

(٤) انظر: همع الهوامع: ص ١٠.

(٥) شرح الكافية في النحو: ١/٧.

(٦) انظر: مدخل دلائل الإعجاز: صفحة (ق)، حيث يبسط الجرجاني القول في أنواع تعلق عناصر الكلم بعضها ببعض.

(٧) نفسه: صفحة (ش).

(فالكلام كله اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، لا يخلو الكلام عربيًا كان أو أعجميًا من هذه الثلاثة)[1]، ولا يشير إلى علاقة الإسناد التي اشترطها الجرجاني في الكلام.

وفي الفصل الذي خصصه الخوارزمي للمصطلحات الخاصة بوجوه الإعراب ومبادئ النحو، يبدأ بتعريف الكلام فيتجاهل هذه العلاقة كما تجاهلها المبرد: (والكلام ثلاثة أشياء اسم وفعل..... وحرف يجيء لمعنى)[2]. ويرد هذا التعريف الذي يجعل الكلام والكلم بمعنى واحد إلى مرحلة نشأة نحو العربية الفصحى، فقد ذكر أن أول ما أملي: (الكلام لا يخرج عن اسم وفعل وحرف جاء لمعنى)[3].

وإذا كان السكوت عن الإفادة في هذه التعريفات يفسر بانتمائها إلى مرحلة نشأة علم النحو، فإن في توسع المصادر المتأخرة في استعمال لفظة كلام لتصبح شاملة لكل ملفوظ ما يدل على أن هذه اللفظة ترد كثيرًا بمفهوم لغوي لا ينظر فيه إلى الإفادة باعتبارها شرطًا في تسمية الأبنية اللغوية كلامًا: (واللفظ في الأصل مصدر، ثم استعمل بمعنى الملفوظ به.... والكلام بمعناه لكنه لم يوضع في الأصل مصدرًا.... بل هو موضوع لجنس ما يتكلم به سواء كان كلمة على حرف كواو العطف أو على أكثر، أو كان أكثر من كلمة... أما إطلاقه على المفردات فكقولك لمن تكلم بكلمة كزيد، أو بكلمات غير مركبة تركيب الإعراب كزيد عمرو بكر: هذا كلام غير مفيد. وأما إطلاقه على المهمل فكقولك: تكلم فلان بكلام لامعنى له)[4].

وتوسيع مفهوم الكلام ليشمل المهمل من الألفاظ يجيز لنا أن نعتبر الشعر في تعريف أبي العلاء نوعًا ينتسب بمرونة إلى جنس عام من الأصوات هو الأصوات البشرية، أو إلى جنس عام من الأبنية والتراكيب اللغوية هو الألفاظ المفيدة، فأي هذه الأجناس كان أبوالعلاء يقصد من إيراده لفظة كلام في تعريفه للشعر؟ إن تعريفه

(١) المقتضب: ٣/١.

(٢) مفاتيح العلوم: ص ٤٢.

(٣) انظر: خبر ما أملاه علي على أبي الأسود الدؤلي في نزهة الألباء: ص ٤، والمثل السائر: ١٢/١.

(٤) شرح الكافية: ٣/١.

الشعر بأنه كلام لم يكن مقصورًا عليه، فابن فارس قبله كان قد عرف الشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال على معنى)[1]، وجعل الدلالة على المعنى عنصرًا مستقلًّا عن الكلامية، وعرفه ابن خلدون بعده بأنه كلام موزون[2]، لكنه آثر عندما بدا له قصور هذا التعريف أن يقيد الكلام بالإفادة بل وبنوع خاص من الإفادة بجعله الشعر هو الكلام البليغ [3]. أما في عصر أبي العلاء نفسه فإننا نجد ابن سينا يعرف الشعر بأنه (كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية..) [4]، فهل كان أبوالعلاء ينظر إلى تصور ابن سينا للشعر وهو يعرفه مثله بأنه كلام؟ إن ما يميز تعريف هذا الفيلسوف له كونه يجعل الكلام متضمنًا للقول شاملاً له، لأنه إنما يؤلف من الأقوال، وقد يفهم من هذا أن المقصود بالقول عناصر الكلم مفردة فيكون الكلام لديه أقوالاً مفردة تركبت فأفادت فصارت أقوالاً مفيدة، أي كلامًا.

لكننا قد نفهم من حديثه عن القول في سياق التصور الأرسطي وعلاقته بالتفهيم والتعجيب[5]، ومن تعريف ابن رشد للقول في نفس السياق[6] بأنه (لفظ مركب دال، كل واحد من أجزائه يدل على انفراده)[7]، أن الإفادة متحققة في القول نفسه وأن الكلام هو مجموع الأقاويل المفيدة المتراكمة التي يتولد منها ما يمكن أن يوصف بالخطاب، أو بالقول المركب كما يسميه ابن رشد[8]، فيكون مفهوم الكلام شاملاً للأقاويل مع تضمنه للإفادة.

---

(١) الصاحبي في فقه اللغة: ص ٤٦٥.
(٢) انظر: ما تقدم، والمقدمة: ص ٥٦٦.
(٣) المقدمة: ٥٧٣.
(٤) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١.
(٥) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.
(٦) أي سياق التصور الأرسطي.
(٧) تلخيص كتاب أرسطو / فن الشعر: ص ٢٣٦.
(٨) نفسه / نفسه: ص ٢٣٦.

لكننا نجد في تعداد ابن سينا للوسائل التي يخيل الشعر بها ويحاكي[1] ما يوحي بأنه يقصد بالكلام اللفظ المفيد، فالمحاكاة لديه توهم الشبيه[2]، وإدراك التشابه لا يتأتى إلا إذا كانت الألفاظ المركبة مفيدة.

ويعني هذا أن الكلام متضمن للإفادة من حيث هو كلام، أي من حيث هو ألفاظ مفيدة بتركيبها، لا من حيث هو قول مركب مؤلف من أقوال أفادت قبل أن تركب. ومثل هذا الفهم يردنا إلى التفسير الأول الذي افترضنا فيه أن المعني بالقول عناصر الكلم الثلاثة التي يتولد من تركيبها ما يسميه النحاة كلامًا، إلا أن حديثه عن علاقة التصديق بالتخييل في القول المخيل، وتفسيره التخييل بأنه أثر يفعله القول لما هو عليه، والتصديق بأنه أثر يفعله القول بما المقول فيه عليه[3]، قد يفيد أن الكلام المخيل لديه هو نفسه القول المخيل.

واختيار مفهوم الترادف هذا، يجعل الكلام في تعريف ابن سينا للشعر مؤلفًا من نفسه، لأننا لا نستطيع أن نتصور الكل مساويًا للجزء في نفس المجموع، أو مؤلفًا في الحين نفسه من عدة أجزاء كل جزء منها يساويه.

إن اختزال الأقوال لتصبح قولاً واحدًا قد يسمح بتمثل علاقة التطابق – إذا رفضنا الترادف – بين الكلام والقول في حالة واحدة تكون فيها عناصر القول هي نفسها أركان الكلام وقيوده، وتكون فيه هذه الأركان والقيود هي نفسها عناصر القول، وهي الحالة التي يصبح فيها الكلام والكلم[4] بمعنى واحد.

---

(١) انظر: قوله: (والشعرمن جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة، باللحن.. وبالكلام نفسه إذا كان مخيلاً محاكيًا). الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٨.

(٢) قوانين صناعة الشعر / فن الشعر: ص ١٥٠.

(٣) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٢.

(٤) انظر: أوضح المسالك: ص ٤. حيث يذكر ابن هشام أن الكلم بعناصره الثلاثة، وما زاد عليها يكون كلامًا إذا أفاد، وأن الكلام بإفادته يكون كلمًا إذا تجاوزت عناصره الاثنين.

إلا أن مراعاة تعدد الأقوال في التعريف يفرض أن يكون الكلام كلاًّ مكونًا من عدة أجزاء، وإن كانت هذه العلاقة بين الكل والأجزاء لا تلزم بأن تكون الإفادة متضمنة في الكلام دون القول أو في القول والكلام في آن واحد باعتبار هذا الأخير قولاً مركبًا، لأن الفائدة تظل متضمنة في كلتا الحالين في الكلام وفي القول، وفي هذا ما يسمح لنا بأن نجزم بأن ابن سينا في استعماله لفظة كلام كان ينطلق من كونه مفيدًا، وهو حكم لا نستطيع الجزم به عندما ننظر إلى دلالة لفظة كلام في تعريف أبي العلاء للشعر لخلوه من مثل ما قيد[1] به ابن سينا هذه اللفظة.

لكننا عندما نقف عند المبحث الذي عدد فيه هذا الفيلسوف أوزان الشعر اليوناني والأغراض المرتبطة بكل وزن نجده يذكر نوعًا (يسمى «أوقوستقي»، وهو نوع تلقن به صناعة الموسيقى لا نفع له في غيره)[2]. والواضح من هذه التسمية ودلالتها أنه يتحدث عن وزن مكون من أصوات موزونة لا معنى لها لأن الغاية من وضعها حمل النغم وتشخيصها صوتيًّا لتسهيل تلقين صناعة الموسيقى.

وإذا كان هذا الضرب أحد أنواع الشعر اليوناني فإن الإشارة إليه إشارة إلى شعر صوتي مفرغ من المعنى أي إلى ألفاظ مهملة لا معنى لها ولا فائدة فيها، وتعريفه للشعر بكليته وإطلاقه يشمل بالضرورة هذا النوع، فهل يمكن عند مراعاة هذا الشعر الصوتي غير المفيد أن نجزم بأن الإفادة متضمنة في تعريف ابن سينا للشعر رغم كونه - لديه - مبنيًّا من الكلام والقول.

إن انتساب هذا النوع الصوتي المسموع إلى الشعر يضعنا مرة ثانية أمام الكلام بالمفهوم اللغوي العام الذي يجعل كل ما يتلفظ به ويتكلم كلامًا وإن كان مهملاً لا معنى له[3].

---

(١) أي بوصف الكلام بأنه مؤلف من أقوال.
(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٧.
(٣) شرح الكافية: ٣/١.

ولا يخرج القول عن هذا المفهوم، (فالقول والكلام واللفظ من حيث أصل اللغة بمعنى يطلق على كل حرف من حروف المعجم كان أو من حروف المعاني، وعلى أكثر منه مفيدًا أو لا) [1]. وحمل الكلام في تعريف أبي العلاء على هذا المفهوم لا يمتنع - كما بينت - لأنه يصبح جنسًا لغويًا واسعًا ليست صورة اللفظ المفيد فيه إلا واحدة من عدة صور يشملها.

وعندما نحاول أن نبحث عن خصوصيات استعمال هذه الألفاظ الثلاثة بحثًا عن موقع الفائدة منها نلاحظ (أن القول اشتهر في المفيد بخلاف اللفظ والكلام)[2]، بينما اشتهر الكلام لغة في المركب من حرفين فصاعدًا، واختص اللفظ (بما يخرج من الفم من القول)[3]، وأولاها بالاستعمال عند اعتبار الإفادة القول.

لكننا عندما نقارن تعريف أبي العلاء للشعر وكذا تعريف ابن سينا له بالتعريف الذي وضعه قدامة نلاحظ أن صاحب نقد الشعر اختار مصطلح «قول» عوض «كلام» في تعريفه للشعر بأنه (قول موزون....)[4]، ورغم كونه استبدل به مصطلح لفظ في قوله: (إنه لما كان الشعر على ما قلناه لفظًا موزونًا....)[5] يظل مفهوم المصطلحين لديه واحدًا، لأن تقييده كل واحد منهما بكونه (يدل على معنى)[6]، يفيد أن العدول عن «قول» إلى «لفظ» - إذا لم يكن نتيجة تصحيف في النسخ - كان مجرد تغيير لفظي حلت فيه الكلمة محل مرادفتها.

فالقول واللفظ لدى قدامة مفهوم واحد يشير إلى مختلف العناصر اللغوية المفردة الدالة وغير الدالة التي يتركب منها الكلام[7] ويتألف منها.

---

(١) شرح الكافية: ١/٣.

(٢) نفسه: ١/٣.

(٣) نفسه: ١/٣.

(٤) نقد الشعر: ص ١٥.

(٥) نفسه: ص ٢٢.

(٦) نفسه: ص ١٥ و ٢٢.

(٧) بالمفهوم النحوي، أي الألفاظ المفيدة الدالة على معنى يحسن السكوت عليه.

ويبدو أن قدامة قد عدل متعمدًا عن مصطلح كلام إلى مصطلح قول أو لفظ، فإشارته إلى أن قوله: (قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر)[1] يفيد أن الكلام يتضمن القول ويتركب منه، واعتباره القول أصلًا، دليلان على أن الكلام لديه يظهر في المرحلة التي يصبح فيها القول دالاً على معنى أي مفيدًا.

ورغم ذلك اختار أن يعرف الشعر بأنه قول أو لفظ دال على معنى عوض تعريفه إياه بأنه كلام كما سيرد عند أبي العلاء وابن سينا، واختياره هذا مرتبط برفضه للشعر الصوتي المفرغ من المعنى.

وإذا كانت الفصول في الحدود تحوز[2] المحدود من غيره، فإن جعل الإفادة أو الدلالة على معنى فصلاً في حد الشعر عوض دماجها مع القول في فصل واحد هو الكلام، كان الوسيلة التي أبان بها قدامة عن أن الشعر الصوتي في رأيه ليس شعرًا وإن أتت ألفاظه موزونة مقفاة: (وقولنا يدل على معنى يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلاله على معنى)[3].

إن رفضه الشعر الصوتي الذي ليس له معنى يدل على رفض نقدي صريح لنوع من النظم كان يتداوله بصور مختلفة بعض الشعراء في عصره، وإشارة ابن سينا إلى الشعر الموسوم بالأوقوستقي[4] تؤكد أن هذا الشعر كان معروفًا ولو على المستوى النظري، لكنه نوع مستبعد من تصور قدامة للشعر بالضرورة لأن تفكيكه الكلام في حده للشعر إلى فصلين هما فصل القول / اللفظ وفصل الدلالة على معنى – أي فصل الإفادة – يلزم بهذا الايعاد.

إن الجنس الذي ينتسب إليه الشعر صراحة في تعريف قدامة له هو الكلام بمفهومه النحوي، وهو مفهوم أوسع من النثر، لأنه يشمله كما يتبين من قوله: (لأن علم الغريب والنحو وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام العام للشعر والنثر)[5].

---

(١) نقد الشعر: ص ١٥.

(٢) نفسه: ص ٢٢.

(٣) نفسه: ص ١٥.

(٤) انظر: ما تقدم.

(٥) نقد الشعر: ص ١٣.

وإذا كان أبوالعلاء قد اكتفى بجعل الشعر نوعًا من جنس (وذلك الجنس هوالكلام)[1]، فإن تعريفه له يظل رغم ذلك مفتقرًا إلى الوضوح الذي يسمح لنا بأن نجزم بكونه يقصد بالكلام في هذا التعريف المفهوم النحوي أي اللفظ المفيد كما هو الشأن في تعريف قدامة له.

ويزداد الفرق بين التعريفين اتساعًا عندما نقف على عبارة يسمي فيها أبوالعلاء الشعر موزون القول)[2]، وهي عبارة تفيد أن القول لديه مرادف للكلام[3]، وهو ترادف لا نجده عند قدامة، فقد سبقت الإشارة إلى أن القول والكلام لغة يطلقان على كل ما يتكلم به حرفًا كان أم كلمة، مفيدًا كان أم غير مفيد، وورودهما مترادفين لدى أبي العلاء يمنع من تفسيرهما بالمعنى الذي ورد في تعريف قدامة للشعر، فالقول لدى هذا الأخير غير الكلام لخلو الأول من الإفادة، وتضمن الثاني لها بينما هما لدى أبي العلاء بمعنى واحد.

إن تعريف ابن سينا للشعر الذي جعل الكلام مؤلفًا من الأقوال يبدو أقرب إلى تعريف قدامة الذي جعل القول دالاًّ على أصل الكلام من تعريف أبي العلاء الذي اكتفى بجعل الشعر كلامًا موزونًا عند تعريفه له، دون أن يقيد التعريف بما يحدد موقع الإفادة منه: أهي صفة متضمنة في الكلام نفسه، أم شرط من شرائط الشعر التي يشير إليها؟

إن المفهوم النحوي للكلام كما ورد لدى عبد القاهر الجرجاني يسمح لنا أن نفترض أن أبا العلاء يقصد بالكلام اللفظ المفيد أي الدال على معنى، فيكون المصطلح اختزالاً لفصلين من فصول حد الشعر لدى قدامة، وقد نفترض أنه كان كالجرجاني

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٢) نفسه: ص ١٦١.

(٣) انظر: مقدمة شرحه لديوان ابن أبي حصينة: ٣/١، حيث يظهر أن لفظة كلام ترادف عنده لفظة مقال: (وقد جمع الله الألسن على مدائحه بكل لسان يبلغ مجهود الإنسان فعيي يقدر على كلام قليل، وبليغ يصل إلى المقال الجليل). ومقصوده بالكلام والمقال الشعر.

يتبنى مقولة «النظم» وينظر إلى الشعر باعتباره بناء للمعاني لأن هذه المقولة كانت معروفة منذ القرن الثالث لدى المتكلمين[١].

لكن مثل هذا الافتراض يستدعي ليكون مقبولاً أن تكون العلاقة بين تبني هذه المقولة وبين تصور عناصر الخطاب الأدبي والشعري منسجمة. فالجرجاني بصياغته الصورة المكتملة لنظرية النظم، كان ملزمًا بأن يلغي القيم الجمالية للحروف والكلمات المفردة لأن (الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة)[٢]، وإنما (تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ)[٣].

ولايرى الجرجاني[٤] أي تدخل للعقل في نظم الحروف خلافًا للكلم، ويرد شبهة كل من يدعي في رأيه (أن لا معنى للفصاحة سوى التلاؤم اللفظي وتعديل مزاج الحروف حتى لا يتلاقى في النطق حروف تثقل على اللسان)[٥]، ويهجن رأي من يذهب إلى أن الفصاحة تكون في اللفظ دون المعنى، منطلقًا من أن ما يجب أن يعتد به الفصاحة التي (تجب للفظ لا من أجل شيء يدخل في النطق ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم)[٦].

إن كل عناصر القول تبدو عديمة الأهمية خارج نظم المعاني لأن (الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد)[٧].

---

(١) نذكر الجرجاني باعتباره الناقد الذي أرسى أصول نظرية النظم لا باعتباره السباق إليها، فالقاضي عبد الجبار وغيره ممن بحثوا في الإعجاز القرآني، وقفوا عند علاقة الإعجاز بنظم الكلام. انظر: إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار / مرقونة: ٢/٦٦٨، ٤٧٧.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٣٨.

(٣) نفسه: ص ٣٨.

(٤) نفسه: ص ٤٠.

(٥) نفسه: ص ٤٥.

(٦) نفسه: ص ٣٠٦.

(٧) نفسه: ص ٤١٥.

وإذا كانت الرغبة في الكشف عن أوجه الإعجاز القرآني وتفنيد القائلين بالصرفة تفسر نظره إلى الخطاب الأدبي من زاوية واحدة ثابتة هي زاوية المعاني النحوية، فإن ما حكي عن قول أبي العلاء بالصرفة[1] وعن طمعه في معارضة[2] بعض السور والآيات قد يكفي وحده للجزم بأنه لم يكن ينظر إلى جماليات الخطاب من زاوية النظم فحسب كما نجد لدى الجرجاني.

ولا يضعف هذا الحكم الشك في صحة مثل هذه الأخبار، فما ورد في مختلف تصوراته النقدية من حديث عن القيم الجمالية الصوتية والايقاعية والتداولية للحروف المفردة والأبنية الصرفية والوحدات المعجمية، يؤكد أنه كان يولي عناصر القول كلها عناية نقدية تشهد بإدراكه لفاعليتها في البناء الشعري.

ولا يختلف اعترافه بهذه الفاعلية عما وقفت عنده النظرية الفلسفية والنظرية النقدية العربية، فما تناوله الفلاسفة في حديثهم عن قسمة الألفاظ وموافقتها لأنواع الشعر وعن أجزاء اللفظ والمقالة[3]، شبيه بما كتبه ابن سنان وابن الأثير وغيرهما عن الحروف[4] والألفاظ المفردة[5] قبل التخلص إلى البحث في جماليات هذه العناصر مركبة.

ولا نعني بهذا التمييز بين أبي العلاء وعبد القاهر الجرجاني أن الشيخ كان يتجاهل فاعلية النظم والبناء النحوي للمعاني، وإنما نعني أنه لم يكن ينظر إلى الكلام الشعري باعتباره بناءً نحويًا فقط.

إن حصر مفهوم الكلام لدى الجرجاني في البناء النحوي للمعاني يسوغه تجاهله لعناصر القول المفردة، وإذْ كانت هذه العناصر المفردة فاعلة في تصور أبي

---

(١) انظر: معجم الأدباء: ٣ / ١٤٠، حيث يقول الحموي: (وأظهر ذلك قوم وأخفاه آخرون. ومما ظهر منه قول أبي العلاء...).

(٢) سنحاول الوقوف عند الملابسات العقدية والأدبية النقدية لهذه التهمة في مبحث لاحق، انظر: القسم الثاني.

(٣) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩١.

(٤) انظر: مثلاً سر الفصاحة: ص ٢٣ وما بعدها.

(٥) انظر: المثل السائر: ١/١٤٢ وما بعدها.

العلاء للكلام الشعري فإن حمل لفظة كلام في تعريفه على الاصطلاح النحوي سيكون تعطيلاً لفاعلية هذه العناصر، وما نميل إليه أن مفهوم الكلام لديه هو المفهوم الواسع الذي يشمل كل ما يتكلم به ويتلفظ، حروفًا وكلمًا مفيدًا وغير مفيد، وهو مفهوم قريب من مفهوم المقولة عند أرسطو[1]، أو مما أسماه ابن رشد بأسطقسات الأقاويل (التي ينحل إليها كل كلام شعري)[2].

أما الإفادة أو ما عبر عنه قدامة بالدلالة على معنى فليست فصلاً من فصول حد الشعر لدى أبي العلاء، وإنما هي شريطة من شرائطه، والشرائط غير الفصول كما سيتضح.

ويقوي هذا التفسير ذهاب السكاكي[3] إلى أن المقصود بالكلام في تعريف من لم يعرفه بأنه لفظ دال على معنى ليس المفهوم النحوي، وذلك لعدم تحقق الإفادة في الأبيات المتعلقة بعضها ببعض، ومع ذلك لا يسقط عن كل بيت منها صفة الشعرية.

****

(١) انظر: فن الشعر: ص ٥٥ – ٥٧.

(٢) تلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٤.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٥١٦.

الفصل الثالث

الشـــرائـــط

لعل أهم ما نلاحظه عندما نقارن تعريف أبي العلاء للشعر بالحد الذي وضعه قدامة له أن هذا الأخير استطاع أن يجعل تعريفه له رغم ما وسم به من جفاف منطقي أشهر تعريف[1] كانت الذاكرة النقدية تستعين به عند التعرض للشعر.

ويبدو أن هذه الشهرة تعود إلى وضوح دلالاته النقدية في جنس الحد وفصوله وفي شرح الناقد لها، وهو الوضوح الذي خلا منه تعريف أبي العلاء للشعر فكان ذلك سببًا في غموض دلالاته وإبهامه لدى بعض النقاد، فسائر تعريفه في رأي بعضهم يشوبه الغموض لأنه يحيل فيه على الغريزة والحس وشرائط غير مسماة[2]، وقوله: «على شرائط» في رأيهم إحالة على مجهول لا يمكن الإحاطة به إلا بعد بيانه[3].

ولا ننكر أن أبا العلاء لم يهتم بعد إيراد هذا التعريف ببيان مفهوم مصطلحاته كما بينها قدامة في تعريفه المشهور، لكن هذا لا يعني أن التعريف مبهم غير مفهوم، فالإبهام ينجم عن غياب الوضوح، وما يتسم به التعريف ليس غموضًا في أي حال من الأحوال. ويبدو أن ما توهمه بعض الباحثين غموضًا وإبهامًا فيه ليس إلا نتيجة متسرعة لحكم انطباعي لم يجد في إجمال الإشارة إلى الشرائط وفي مخالفته

---

(١) انظر: قول الخفاجي في مقدمة تحقيقه لنقد الشعر ص ٩: (ولا يزال صداه وصدى فكره النقدي قويًا وسائدًا في تراثنا حتى اليوم).

(٢) نظريات الشعر: ص ٢٠٠.

(٣) انظر: الجامع في أخبار أبي العلاء: ٢/ ٩١٠، و تاريخ النقد الأدبي ص ٣٨٧.

للتعريفات المشهورة بالسكوت عن ذكر القافية ما يسمح بالتمثل السريع لدلالاته النقدية. وإذا كان عدم تفصيله الكلام على الشرائط يعد العامل الأول للحكم على التعريف بالغموض والإبهام، فإن عدم التفصيل هذا كان اختيارًا مقصودًا ضمن به الناقد الشاعر عدم سد باب الابتكار وتجنب القصور الذي يمكن أن ينجم عن التحديد المفصل للائحة الشرائط الشعرية لأن تعدادها يعني تناهيها، والخبرة الشعرية تكشف للشاعر عن كون باب الابتكار في الشعر لا يسد، فمع كل ابتكار تنشأ شرائط جديدة وترسخ، وقد يؤدي تحول الذوق النقدي إلى اختفاء شرائط كان الشعراء من قبل يتمسكون بها.

لقد عدد قدامة في كتابه نعوت عناصر الشعر وعيوبها مفردة ومؤتلفة، ورغم ما في ذلك من تأصيل لأصول الشعر المتعارفة يظل هذا التعداد - إذا ما قيس بما يطرأ على الكتابة الشعرية من تحولات - قاصرًا عن أن يكون شاملاً محيطًا بكل مظاهر الجودة والرداءة في العمل الشعري، لكن هذا لا يمنع القارئ من أن يتوهم أنه بمعرفته مختلف أنواع النعوت والعيوب المذكورة سيصبح قادرًا على الإحاطة بكل أسرار الصناعة الشعرية، وهو مالا يتصور إلا افتراضًا لأن الجزم بتناهي أوجه الجودة والرداءة في الشعر لا يتصور إلا إذا كانت صور الصناعة الشعرية نفسها متناهية.

فتفصيل ما يعجز العقل عن حصره والتنبؤ به يكون مضللاً، والإجمال لمثل هذا يكون أبلغ وأضمن حتى لا يتحول التفسير إلى تضليل. ويظل تفصيل هذا المجمل موكولاً إلى القارئ نفسه لقرب بعض المقصود وعدم تعذر تبينه. أما كلمة الشرائط نفسها فلا تبدو غريبة عن التداول، فابن فارس يذهب إلى أن (للشعر شرائط لا يسمى الإنسان بغيرها شاعرًا)[1]، والفارابي يتحدث مثلاً عن العلم ومفهومه وعن سائر (الشرائط والأمور التابعة لهذا) [2]، وابن الأثير يذكر بعد تفريقه بين السجع المتكلف

---

(١) الصاحبي: ص ٤٦٦، وانظر: المزهر: ٢/٤٦٩.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٨٢.

وبين ما يقبل من المطبوع منه أن الكاتب إذا تهيأ له (أن يأتي به على هذه الشريطة فإنه يكون قد ملك رقاب الكلم)[1].

ومثل هذا التداول يفيد أن الكلمة لا تحمل في تعريف أبي العلاء دلالة اصطلاحية ثابتة ومحدودة، لكنها تظل رغم ذلك التعبير الدقيق الذي اختاره لتمييز عناصر التعريف التي تعد فصولاً أو أركانًا لا يتصور المحدود بدونها من العناصر التي لا تعدو كونها قيودًا أو مكملات لهذه الفصول.

فرغم التقارب الظاهر بين الفصل[2] والشريطة في تعريفه للشعر يستقل الفصل بكونه يحوز الشعر عما ليس بشعر بينما تكون الشريطة حائزًا للجيد منه عن الرديء. ويفسر هذا الفرق بينهما سكوت أبي العلاء عن القافية دون الوزن، فالوزن فصل، وإخلال الشاعر به يجعل الشعر نثرًا ولو توافرت فيه كل الشرائط الشعرية، أما القافية فليست فصلاً في حد الشعر ولكنها شريطة من شرائطه، ولذلك لا يلغي تحلل الشاعر منها الشعرية، وإن كان ذلك يعد إخلالاً بجودة الشعر.

وينجم عن هذا التفريق بين الفصل والشريطة أن بعض الشرائط يحتمل تصور ورودها في الشعر وغيره[3] خلافًا للفصول التي تختص بمحدود واحد، فالسجع المطبوع الذي يعتبر من شرائط الإجادة في الرسائل الفنية مثلاً ليس إلا وجهًا للقافية في الشعر مع فروق يسيرة تعود إلى خضوع الشريطة نفسها لقيود مكملة، وأقصد بذلك أن ارتباط الشريطة بالجودة والرداءة يتطلب أن يكون للفصل شرائطه وأن يكون للشريطة أيضًا شرائطها، فالوزن فصل، وإجادة بنائه رهينة بشرائطه، كما أن القافية شريطة، وإجادة ركوبها مرتبطة بشرائط لها فرعية إذا أخل بها الشاعر

(١) المثل السائر: ١/١٩٧.

(٢) المقصود الفصل بالمفهوم الاصطلاحي أي العنصر الذي يفرق في الحدود بين المحدود وغيره. انظر: مفاتيح العلوم: ص ١١٦.

(٣) ينقل التوحيدي عن «ابن هندو» الكاتب تصريحه بما يفيد أن للشعر شرائطه وللنثر شرائطه. الإمتاع والمؤانسة: ٢/١٣٥.

ضعف بناؤها الصوتي. إن ارتباط الشرائط في زيادتها ونقصانها بالجودة والرداءة يدل على أن الشيخ كان يقصد بها كل وسائل الأداء الشعري الظاهر والخفي التي يستعين بها الشاعر على تجويد الشعر وضمان نفاقه عند المتلقي، وفي هذا الارتباط ما يجعل مفهومها شبيهًا بمفاهيم مجموعة من المصطلحات النقدية استعان بها النقاد أو ببعضها على الإشارة إلى وسائل التجويد ودرجات الجودة.

فمفهوم الشرائط لدى أبي العلاء يمكن أن يرد مثلاً إلى مفهوم النعوت والعيوب التي حاول قدامة أن يرشد الشاعر بتعدادها إلى سبل الإجادة وتجنب الرداءة، ولا يختلف مفهوم الوسط[1] الذي يتوسط طرفي النعوت والعيوب أو طرفي الجودة والرداءة عن الوسط الذي يتوسط ضمنيًّا طرفي الزيادة والنقصان في الشرائط، ونظر أبي العلاء إلى صاحب نقد الشعر في هذا التقسيم غير خفي.

ويمكن أن يرد أيضًا إلى صفات الشعر لدى ابن طباطبا، وهي الصفات التي تجعل الفهم بوفائها أو نقصانها يقبلها ويرتاح لها ويأنس بها أو يتأذى بها ويستوحش[2]، ولا يخفى ما يوجد من تقارب بين قول أبي العلاء في تعريفه للشعر: (إن زاد أو نقص أبانه الحس)[3]، وبين قول صاحب العيار: (وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجَّه ونفاه فهو ناقص)[4]، وتمتد دلالات هذا المفهوم لتلتقي بمختلف دلالات مصطلح «طريقة العرب» أو «عمود الشعر» وعناصره في صورته الأولى التي صاغها الآمدي[5] ثم القاضي الجرجاني[6]، وفي

---

(١) نقد الشعر: ص ١٧.

(٢) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٣) انظر: ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٢٥٠ – ٢٥١.

(٤) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٥) انظر: قوله: (لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف). الموازنة: ١ / ٤. وانظر: ١/١٢ حيث ينقل قول البحتري عن نفسه مشيرًا إلى أبي تمام: (وأنا أقوم بعمود الشعر منه). وانظر: ١/٢٠٩، ٥٢٣.

(٦) انظر: الوساطة: ص ٣٣ – ٣٤.

صورته النهائية التي رسخها المرزوقي[1] بعد أن استخلص عناصرها من آراء الآمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا[2] وحدد معاييرها، كما تلتقي بعض هذه الدلالات مع الدلالات النقدية التي يمكن أن نتمثلها في إشارة عبد القاهر الجرجاني إلى (العلل التي لها وجب أن يكون لنظم مزية على نظم)[3].

ونجد ما يذكر بهذه الشرائط في إشارة ابن خلدون إلى شروط الوزن[4] وحديثه عن الأساليب المخصوصة[5]، أي أساليب الشعر التي اختصته العرب[6] بها فتميز بها من الكلام المنظوم بالوزن فقط. بعض المنظوم وكذا إشارته إلى (الطريقة المثلى من الملكة)[7].

أما في التصور الفلسفي اليوناني للشعر فيبدو مفهوم الشرائط لدى أبي العلاء قريبًا من مفهوم (فن الاحتيالات المتقنة الصنع)[8] ومفهوم التنميق[9] والتغييرات[10] والتبديلات[11] التي أجيزت للشعراء كما أوضحها أرسطو، ويبدو أيضًا قريبًا من مفهوم طريقة الشعر[12] ومفهوم التغييرات[13] لدى ابن رشد. وإذا نحن استثنينا بعض التفصيل الظاهر المضلل الذي نجده في حديث قدامة عن النعوت والعيوب، فإن

---

(١) انظر: مقدمة شرح الحماسة: ١/٨ – ١١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ص ٤٠٦.

(٣) دلائل الإعجاز: ص ٤٠٣.

(٤) المقدمة: ص ٥٧٠.

(٥) نفسه: ص ٥٧٣.

(٦) نفسه: ص ٥٧٠.

(٧) نفسه: ص ٥٧٥. ويبدو أن مفهوم الأسلوب لدى ابن خلدون أوسع وأدل نقديًّا من مفهوم الأساليب عند ابن قتيبة والأسلوب عند الجرجاني. انظر: الشعر والشعراء: ١/٧٥، ١٠٢، ودلائل الإعجاز: ص ٦١.

(٨) فن الشعر: ص ٦٩.

(٩) نفسه: ص ٧١.

(١٠) نفسه: ص ٦٢.

(١١) نفسه: ص ٧٢. وانظر ترجمة متّى بن يونس: ص ٣٣.

(١٢) تلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

(١٣) نفسه: ص ٢٤٣.

الجامع بين هذه المفاهيم كونها تلتقي كلها في الدلالة على قوانين شعرية مجملة قابلة لتفصيل غير متناه، وفي كون الإخلال بها إخلالاً بشعرية الشعر. واشتراكها كلها في صفة الإجمال لا يمكن أن يفسر إلا بصعوبة التفصيل، لأن قوانين الشعر تظل في مجملها مهما فصلت دقائق قد يهتدي إليها الحس لكن دون أن يهتدي إليها العقل، ولا يخرج إجمال الإشارة إلى الشرائط في تعريف أبي العلاء للشعر عن هذا الحكم.

وقد نجد في بعض كلام أبي العلاء ما يمكن أن يعتبر نوعًا من التفصيل لمفهوم الشرائط، ففي إحدى مشاهد حكاية الصاهل والشاحج يشبه صانع المدينة وهو يفر خوفًا من الحرب بشاعر (مجيد كان يصنع في مدائح السيد عزيز الدولة أعز الله نصره صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل وكلاهما يحسن من القيل، وبيت قصر وبيت طال وكل ما صنع ليس بالمعطال، فمن قصيدة كالخلخال ليس بناؤها من معنى بخال، ومن أخرى مثل السوار صدرت عن صدر بالفكرة شديد الأوار، وسائرة في الآفاق خفيفة المحمل على الرفاق كأنها القرط العطر أو الشنف حملته الأذن وساف رياه الأنف، وأبيات عملت في بديه ختم بها المجلس ونجوى ناديه فكأنها خاتم يد ختم بها وقت غير مفند، فأدركته علة من أمر الله عاقت الخلد عن الفكر واللسان عن الذكر)[1]، فكثير مما وسم به أشعار هذا الشاعر قبل أن يصفي يمكن أن تعد من شرائط الجودة الشعرية ومظهرًا من مظاهرها.

ونجد في ما قاله على لسان الشاحج مخاطبًا الصاهل تمييزًا لما يعد إخلالاً بشرائط الجودة عند الإنشاد مما يعد رخصًا شعرية أطلقت للشعراء: (وكيف آمنك على الإنشاد وأنت لم تثبت نفسك على ادعاء المعرفة.... وكيف آمن أن تدعي علي الخطأ أو الكسر والإحالة في المعنى، ولا تسمح لي بالضرورات التي اصطلح عليها أهل النظام كحذف التنوين والتقديم والتأخير وتذكير المؤنث وتأنيث المذكر والقلب الذي هو متعارف في المعتل..... أو تعيبني إذا قصرت الممدود الذي قصرته الفصحاء،

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤.

وتحظر علي أن أغير الاسم الموضوع عن حاله، وذلك كله مطلق للشعراء كما علمت)[1].

لكن كل ذلك يظل قليلاً من كثير، لأن كل ما تناوله من تصورات نقدية في نظريته الشعرية يعد ضمنيًّا تعريفًا بهذه الشرائط أو بما يخل بها. وإذا كان تعريفه للشعر مفتاحًا لهذه النظرية فإن هذا التعريف نفسه يعتبر المنطلق الأول لتأويل بعض مفاهيم الشرائط فدلالته النقدية أن الشعر كلام موزون تقبله الغريزة إذا توافرت فيه مجموعة من الشرائط.

وإذا كانت إشارته إلى تقبل الغريزة للشعر تعد إشارة غير مباشرة إلى المتلقي، فإن إشارته إلى الشعر نفسه تعتبر ضمنيًّا إشارة إلى الشاعر. ويترتب عن هذا أن يكون الحديث عن توافر الشرائط حديثًا عن الشرائط التي يجب أن تتوافر للشاعر وللمتلقي فضلاً عن توافرها في الشعر نفسه، ونظريته تعرض لكل هذا. فقوله في السقط:

وَلَــكِــنَّ الــقَــرِيْــضَ لَــهُ مَــعَــانٍ
وَأُوْلاهَــا بِــهِ الــفِــكْــرُ الخَــلِــيُّ[2]

يراه الخوارزمي إشارة إلى إحدى شرائط قرض الشعر إذ مقصود أبي العلاء لديه (أن لقرض الشعر شرائط، والشريطة التي منها لا ينفك بحال هي الدرع الخلي والبال الرخي)[3]. وقوله في إحدى رسائله منتقدًا زيادة الرواة البغداديين الواو في أوائل بعض أبيات[4] امرئ القيس: (لقد أساؤوا الرواية وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض، فظنه المتأخرون أصلاً في المنظوم وهيهات هيهات)[5]، إشارة صريحة إلى ما يجب

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٢)سقط الزند / شروح: ص ١٣٣٠.

(٣) شروح: ص ١٣٣٠.

(٤) قولهم: (وكأن ذرى رأس المجيمر غدوة). وقولهم: (وكأن مكاكي الجواء). وقولهم: (وكأن السباع فيه غرقى).

(٥) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

أن يتوافر للمتلقي من استعداد شعري وعلمي لتذوق الشعر ونقله ونقده. أما الشعر نفسه فأقرب ما يمكن أن نتمثله من شرائطه ما يشير إليه التعريف نفسه، أي شرائط الكلام وشرائط الوزن ثم شرائط الكلام موزونًا.

وتنوع شرائط الكلام مرتبط بامتداد مفهومه واتساعه، وإذا كان هذا المفهوم يشمل كما تبين كل عناصر القول بدءًا بما لا ينحل - أي الحروف - وانتهاء عند الألفاظ المفيدة أي التراكيب، فإن المفروض أن تكون شرائط الكلام متنوعة تبعًا لتنوع عناصره ليختص بعضها بالحروف وفصاحتها، وبعضها بالألفاظ المفردة وموقع حقلها المعجمي من الابتذال والغرابة والعجمة والفصاحة، أو موقع بنائها الصرفي من الشذوذ والاطراد والفصاحة، بينما يختص بعضها بالجملة وترتيب أركانها وقيودها وبالتراكيب وإفادتها.

وكون التركيب أو اللفظ المفيد صورة من عدة صور للكلام لا الكلام نفسه، يجعل الإفادة شريطة من شرائط الشعر لا فصلاً من فصوله كما هو الشأن في تعريف قدامة له، لكن ما يميز هذه الإفادة كونها تتحقق في الشعر من خلال صورتين: صورة الإفادة النحوية باعتبار إفادة الكلام أصل المعنى[١]، ثم صورة الإفادة البلاغية باعتبار إفادته كمال المعنى[٢]، وهما صورتا المعنى الأول والمعنى الثاني أو المعنى ومعنى المعنى كما يسميهما الجرجاني[٣].

ورغم اعتماد الشعر على الصورتين فإن الغالب على الشعراء الخروج من الصورة الأولى إلى الصورة الثانية لجعل النظم[٤] كلامًا شعريًّا غايته التعجيب[٥]، وهو كلام يختلف عن الكلام المتعارف[٦] الذي تكون غايته التفهيم[٧].

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٠.

(٢) نفسه: ص ٥٧٠.

(٣) انظر: دلائل الإعجاز: ص ٢٠٣ - ٢٠٤.

(٤) بالمفهوم الذي وصفه الجرجاني في دلائل الإعجاز.

(٥) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.

(٦) يقصد به ابن رشد الكلام الصريح الذي لا مجاز فيه ولا استعارة. انظر: التلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

(٧) الشفاء / فن الشعر: ص ١٩٣.

ولهذا الخروج شرائط تجملها النظرية اليونانية[1] في التغييرات أو التبديلات اللغوية، ونجد الإشارة إليها ضمنيًّا في مثل قول الجرجاني: (ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)[2]، أو قول ابن خلدون: (الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف)[3]، أما الخروج نفسه من حيث هو إنجاز شعري فأشعار أبي العلاء تعرف بمختلف أوجهه.

وتبرز بعض شرائط الوزن في مثل تعرضه لقصر البحور وطولها، أو جزالتها وتخنثها، أو حديثه عما يستكره من زحافاتها وأبنيتها[4]، أو عن علاقة بعض استعمالاتها ببعض أبنية القوافي. أما الكلام من حيث هو بناء لغوي مفيد وموزون فمن شرائطه لديه أن يكون مقفى، ولعل من بين أهم شرائطه مناسبة الغرض ومعاني الشعر لطول الوزن وقصره ولشرفه وخساسته، وهي شريطة اهتمت بها النظرية الشعرية اليونانية [5] وألح عليها أبوالعلاء إلحاحًا بينًا - كما سنوضح[6] - في صياغته لنظريته الشعرية وفي منجزه.

---

(١) انظر: فن الشعر: ص ٧٢، والشفاء /فن الشعر: ص ١٩٢، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٢٠٢.

(٣) المقدمة: ص ٥٧٣.

(٤) نجد اهتمامًا للنظرية الفلسفية بإيقاع الوزن في مثل قول ابن سينا في الشفاء / فن الشعر: ص ١٨٠: (وأن تكون التغييرات جزئية بذلك الوزن تليق به، فرب شيء واحد يليق به الطي في غرض، وفي غرض اخر يليق به التلصيق، وهما فعلان يتعلقان بالإيقاع).

(٥) انظر: فن الشعر: ص ١٥ - ١٦، وانظر: ص ٦٧ - ٦٨ وما بعدهما. حيث يتحدث أرسطو عن أنسب الأوزان للملحمة. وانظر قول الفارابي: (إن جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنًا معلومًا، إلا اليونانيون فقط فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعًا من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها. فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون.). قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥٢. وانظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٥. حيث يذكر ابن سينا أن اليونانيين (كانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة). وانظر: التلخيص / تعريف ص ٢٠٨. حيث ينصح ابن رشد الشعراء المبتدئين بأن يكون تعلم صناعة المديح في الأعاريض الطويلة. وانظر: ص ٢٣٢، حيث يقول: (ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة، وربما كان الوزن مناسبًا للمعنى غير مناسب للتخييل، وربما كان الأمر بالعكس، وربما كان غير مناسب لكليهما). وانظر قوله في ص ٢١١: (فرب وزن يناسب غرضًا ولا يناسب غرضًا آخر).

(٦) انظر: المبحث الخاص بالأوزان.

إن النظر المتأمل في تعريفه للشعر يجعلنا ندرك أن الجودة الشعرية كامنة في شرائط تبدأ صوتية مع خصائص الحرف الذي لا ينحل إلى ما دونه، لتنتهي صوتية بعد تحقق الشعر عبر مركباته اللفظية والدلالية والايقاعية عند قوانين الإنشاد، وإذا كانت نظريته تبدو متشعبة كما سيتضح فإن هذا التشعب ليس في جوهره إلا الخوض في أسرار هذه الشرائط ودقائقها.

لقد تعمد أبوالعلاء إيراد لفظة شرائط في التعريف مجملة دون أن يفصل الكلام فيها، وقد تبين أن مفهوم الشرائط لديه يحمل على كل ما يجب أن يتوافر لعناصر الشعر لتحقيق الجودة الشعرية، لكن ما ننبه عليه مبدئيًّا أن اهتمامه كان منصرفًا في جل مؤلفاته التي وصلت إلينا إلى الكلام المفصل على الشرائط المتعلقة بالأوزان والقوافي والأبنية الصرفية والاستعمالات الفصيحة والشاذة، بينما لم يول الصنعة البديعية والمعاني والأغراض الشعرية عناية شبيهة بتلك التي أولاها العناصر السابقة.

ولعل من الأسباب التي دفعته إلى ذلك رغبته في الابتعاد عن التقليد الحرفي للنظرية الشعرية الفلسفية التي كانت تجعل للمحاكاة والتخييل أهمية تفوق أهمية الوزن[١] والموسيقى الشعرية، وإحساسه بأن الوزن والموسيقى الشعرية هما جوهر الشعر العربي[٢]. ويبدو أن هذا الإحساس كان نتيجة لنمو حاسة السمع لديه وإدراكه بها من المسموعات ما لم يكن يدركه المبصرون. أما تقويم الشرائط الذي يعد في نهايته تقويمًا لجودة الشعر نفسها فقد أوكل أمره إلى ملكة غير العقل قد يخص بها أضعف الناس أفهامًا ويحرم منها أرجحهم عقولاً، وأقصد الحس الذي جعله أبوالعلاء وحده قادرًا على تبين جماليات الشعر وتمييز جيده من رديئه.

****

(١) فن الشعر: ص ٢٨ و ٦٢. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١١٨٤، حيث يرفض الفارابي تسمية كل موزون شعرًا، وقوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥، حيث يشير إلى نوع (من الشعر أحدثه علماء الطبيعيين، وصفوا فيه العلوم الطبيعية، وهو أشد أنواع الشعر مباينة لصناعة الشعر). وانظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩ و ١٨٢، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢١٤ و ٢٤٣.

(٢) نقل إحسان عباس عن حازم القرطاجني أنه قال في منهاجه ص ٦٩: (ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب... لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية)، ثم عقب بقوله: (لو أن هذا القدر من الشعر العباسي كان معروفًا لأرسطو لعدل في نظرية المحاكاة أو لأضاف إليها). تاريخ النقد: ص ٥٧٣.

الفصل الرابع
الغريزة والحس

قد لا نكون مبالغين إذا ما ذهبنا إلى أن سبر أغوار نظرية أبي العلاء الشعرية لا يمكن أن يتم في غياب الاهتمام بدلالة فاعلية الغريزة والحس – لديه – في الإبداع الشعري وتلقيه.

وإذا كان أقرب ما يمكن أن نوضح به مفهوم الغريزة والحس مبدئيًّا أنهما الاستعداد الفطري الذي يمتلكه الإنسان جبلة ليحيى ويدرك العالم ويتكيف مع كل المؤثرات الخارجية قبل أن يعتمد على التجربة والعقل في اكتساب الخبرات الجديدة أو الصناعات، فإن هذا التعريف التقريبي كاف للدلالة على أن أبا العلاء لا يجعل للعقل المكان الأول في إدراك الجمال الشعري والإحساس به سواء بالنسبة للشاعر أوالمتلقي، لأن الشاعر يصبح في مرحلة ثانية متلقيًا بحسه لإبداعه عندما ينظر فيه.

ويبدو هذا الإبعاد لأهمية العقل في التلقي الشعري وتحليل عمل الشرائط ذا دلالة نقدية صريحة عندما نقارنه بارتباط التلقي لدى بعض النقاد بالعقل ارتباطًا صريحًا، فقدامة مثلاً يصرح بأن الوزن والقافية موجودان (في طباع أكثر الناس من غير تعلم)[1]، لكن إدراك نعوت الشعر وعيوبه وتراجحهما في رأيه، (لا يبعد على من أعمل الفكر وأحسن سبر الشعر)[2]، فالفكر لا الحس لديه هو السبيل إلى سبر أغوار الشعر وإدراك جماله.

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤.

(٢) نفسه: ص ٢٥.

إن الإنسان لدى قدامة حي ناطق، حي ككائنات حية أخرى لأنه يشترك معها في الحركة والحس[١]، وناطق لأنه يختص دونها بالتخيل والذكر والفكر[٢]، والشعر لديه صناعة غايتها التجويد والكمال، والعلم بها يكتسب، لذلك فإن تحكيم الفكر والعقل دون الحس في تمييز جيد الشعر من رديئه يبدو منسجمًا لديه مع هذه المقدمة التي تجعل الشعر ونقده صناعة تكتسب وعلمًا يلقن.

ويجعل ابن طباطبا كقدامة الطبع قادرًا على إغناء الشاعر عن معرفة العروض[٣]، وما ضمنه كتابه تهذيب الطبع من الاختيارات الشعرية ليتخذها الشعراء الناشئون بالارتياض[٤] فيها وسيلة إلى التخلص من خشونة الطبع، قد يوهم أنه يجعل للاستعداد الفطري المكان الأول في الإبداع الشعري، لكن الواضح من عياره أن الشعر في رأيه صناعة قوامها الفكر والعقل، فالشعر لديه إنما يجيش به الفكر، والشاعر مطالب عند الانتهاء من نظمه بأن يعلم (أنه نسخة عقله وثمرة لبه وصورة علمه)[٥]، لذلك لا نستغرب أن يكون الفهم والعقل لديه – لا الحس – المقياس الذي يحتكم إليه المتلقي لتمييز الشعر الجيد من الرديء، فعيارهذا الفن (أن يورد على الفهم الثاقب...)[٦].

إن الوفاء والنقصان لديه – كالزيادة والنقصان لدى أبي العلاء – مظهر للجودة والرداءة في الشعر، إلا أن تبينهما لدى ابن طباطبا موكول إلى الفهم[٧] والعقل خلافًا لما نجده لدى أبي العلاء[٨]، فالفهم لديه هو الذي يقبل الأشعار الحسنة ويطرب[٩]

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٢.

(٢) نفسه: ص ٢٢.

(٣) انظر: عيار الشعر: ص ٩.

(٤) انظر: عيار الشعر: ص ١٣.

(٥) نفسه: ص ١٢٦.

(٦) نفسه: ص ٢٠. وانظر ما تقدم.

(٧) قارن ذلك بجعل المرزوقي العقل والفهم عيارًا للمعاني والطبع عيارًا للألفاظ. شرح الحماسة: ٩/١، وبتعريض ابن خفاجة بمن غض من شعره وانتقص عندما (أحس من نفسه بفسول الفهم وسفول القدم). خطبة ديوانه: ص ١٩.

(٨) الحس لديه هو الذي يتبين الزيادة والنقصان.

(٩) عيار الشعر: ص ٢١.

لها ويلتذ، والنظر إلى الشعر يكون بالعقل[١]، لذا فالواجب (على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة)[٢]. وقد نجد في كلام ابن طباطبا بعض التلميح إلى أهمية الطبع والاستعداد الفطري في التلقي، فالسامع إذا ورد عليه (الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ.. مازج الروح ولاءم الفهم)[٣]، لكن العقل يظل لديه الموجه الأول للتلقي لأن الأشعار لا تخلو من (أن تقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول)[٤].

والإشارة إلى النفوس وإلى الروح من قبل قد تبدو إشارة إلى الحس والطبع، ورغم ذلك لا تتعدى فاعلية الطبع في إدراك جمال الشعر التعرف، أما القبول فيكون للفهم والعقل لأن السامع إنما يبتهج (لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه)[٥]، وقبول الفهم للجيد من الأشعار إنما يتم لثقته[٦] بحلاوة ما يرد عليه منها.

فالشعر لدى قدامة وابن طباطبا - إذن - صناعة تقوم في مبدئها على العقل، ولذلك يبدو الاعتماد على الفهم[٧] في إدراك جمالها نتيجة منسجمة مع هذا المبدأ انسجام تصور أبي العلاء لفاعلية الحس في الكتابة الشعرية مع تصوره لهذه الفاعلية في التلقي، وإن اختلف المنطلقان.

ونجد ما يخالف هذا الانسجام في تصور الجرجاني للشعرية، فالنظم (الذي يتواصفه البلغاء وتتفاضل مراتب البلاغة من أجله صنعة يستعان عليها بالفكرة لا محالة، وإذا كانت مما يستعان عليه بالفكرة ويستخرج بالروية فينبغي أن ينظر في الفكر بماذا تَلَبَّسَ..)[٨]، وتناسق دلالة هذا النظم وتلاقي معانيه إنما يكون على

---

(١) عيار الشعر: ص ١٣٦.

(٢) نفسه: ص ١٢٦.

(٣) نفسه: ص ٢٢.

(٤) نفسه: ص ١٢٥.

(٥) نفسه: ص ١٢٥.

(٦) نفسه: ص ٢٣.

(٧) تاريخ النقد الأدبي: ص ١٤١.

(٨) دلائل الإعجاز: ص ٤٢. وانظر ص ٣١٨ حيث قوله: (حتى أنك لو قلت لهم: إنه لا يتأتى للناظم نظمه إلا بالفكر والروية...).

الوجه الذي يقتضيه العقل[1]، لكن إدراك جماله ومزاياه حالة لا دخل للعقل فيها لأن هذه المزايا أمور خفية ومعان روحية لا يستطيع المتلقي تصورها (حتى يكون مهيئًا لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسًا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر فرق بين موقع شيء منها وشيء)[2].

فإدراك جمال النظم لديه حالة يتحكم فيها الحس والجبلة رغم كون النظم نفسه عملاً عقليًّا صريحًا، وهو لا ينكر أن في ذلك تعارضًا قد يتخذه الخصوم حجة عليه، فقوله إن نظم الكلام بناء نحوي يلزم بأن يكون الناس متساوين في العلم به، والقول بأن إدراك جماله ومزاياه لا يتأتى إلا لمن كان مهيئًا بالفطرة لذلك معارض له لأنه يخص قلة من الناس فقط بمعرفته، فكيف (يصير المعروف مجهولاً)[3].

إن الجرجاني الذي يرد كل أصناف الكلام - المبتذل منها والفصيح البليغ والشعري الموزون - إلى أصل واحد هو المعاني النحوية التي لا يتعذر العلم بها لحكم العقل فيها، يبدو في الظاهر مخالفًا لأبي العلاء في تصور حقيقة الإبداع الشعري، لكن تجاهله أهمية العقل في خاتمة كتابه واعترافه بأن الحس وحده قادر على إرشاد المتلقي إلى مكامن جمال النظم ومزاياه، يجعل من تصوره للتلقي ترسيخًا لمفهوم الفاعلية الغريزية الذي بنى عليه أبوالعلاء تصوره للتلقي الشعري.

ويقارب مفهوم الحس هذا تصور حازم القرطاجني للقوة المائزة التي تميز الحسن[4] من القبح في الكلام الشعري، لكنها قوة من بين عشر قوى أخرى يشير حازم إلى وجوب توافرها للشاعر ليجيد نظم الشعر. ويبدو الاستعداد الفطري صريح الفاعلية في تصور القرطاجني لتلقي المعاني الشعرية، فالمعاني المرتبطة بالإدراك الذهني لا تصلح في رأيه للشعر لأن المتلقي يستبردها، وإنما يرتاح المتلقي للمعاني

(١) دلائل الإعجاز: ص ٤١.

(٢) نفسه: ص ٤٢٠. وانظر قوله في ص ٤٢٢: (وكما لا تقيم الشعر في نفس من لا ذوق له...).

(٣) نفسه: ص ٤١٩.

(٤) المنهاج: ص ٢٠١.

الجمهورية القائمة في أصل الفطرة[1] الإنسانية، فهي التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس. إن تلقي الشعر لدى النقاد يكون إما إدراكًا حسيًّا فطريًّا أو ذهنيًّا عقليًّا، هذا إذا ما نحن تجاهلنا إشارة المرزوقي إلى أن طرق تلقي عناصر عمود الشعر تتنوع[2] بتنوعها، وتجاهلنا ارتباطه لدى بعضهم بالنفس[3] أو القلب أحيانًا، وهو مفهوم غير واضح لاحتمال حمل النفس على العقل وعلى الحس.

إلا أن ما ننبه عليه أن جل هؤلاء النقاد وإن اختلفوا في تقديم الحس أو العقل متفقون[4] على أن الوزن الذي يعتبره أبوالعلاء العنصر المقدم في صناعة الشعر إنما يتم إدراك لذته أو جفائه واستقامته أو خلله عن طريق الحس والاستعداد الفطري لا عن طريق العقل والفهم[5]، وفي شبه الإجماع هذا ما يفيد أن أهمية الحس في التلقي كانت أكبر من أن يتجاهلها كليًّا النقاد الذين جعلوا التلقي للعقل والفهم.

ونجد لدى أبي حيان التوحيدي ومن ذهب مذهبه ما يمكن أن يعد تفسيرًا غير مباشر لتقديم أبي العلاء الحس على العقل عند تحديدهم لسبل إدراك الجمال الشعري وجمال الوزن بصفة خاصة، فقد سأل التوحيدي شيخه أبا سليمان المنطقي عن النثر والشعر وتأثيرهما في النفس فكان الجواب: (النظم أدل على الطبيعة... وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر من تقبلنا المنثور، لأنا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق الطبيعة والحس)[6].

---

(١) المنهاج: ص ٢٠ – ٢٣.

(٢) منها مايرد إلى الفطرة ومنها ما يرد إلى العقل. انظر: مقدمة شرح الحماسة: ٩/١، حيث يجعل العقل الصحيح أو الفهم الثاقب عيارًا للمعنى، ويجعل الطبع عيارًا للفظ وعيارًا لالتحام أجزاء النظم.

(٣) انظر: إعجاز القرآن: ٦٩/١، ٩٥، ٩٦، ١٥٨، ١٦١، حيث يربط الباقلاني الشعرية بالنفس إبداعًا وتلقيًا. وانظر العمدة: ٢٠٨/١، ٢٤٠ و ١٧٢/٢.

(٤) انظر: نقد الشعر: ص ١٤، وعيار الشعر: ص ٩، ودلائل الإعجاز: ص ٢٥، والمنهاج: ص ٢٠٩.

(٥) يجعل المرزوقي الطبع والفهم شريكين في إدراك جمال الوزن، فالطبع يطرب لإيقاعه اللذيذ والفهم لصواب تركيبه. مقدمة شرح الحماسة: ١٠/١.

(٦) انظر: المقابسات: ص ٢٤٥. وقارن بقوله في الإمتاع والمؤانسة: ١٣٤/٢: (النثر من قبل العقل والنظم من قبل الحس).

إن أبا العلاء المفكر الذي بالغ في تقديس العقل وتحكيمه وفي احتقار الغرائز واسترذالها لم يجد مفرًّا من أن يجعل الحس أو الغريزة المرشد الأول إلى الشعر الجيد والوزن اللذيذ، فهل يعود ذلك إلى كونه يجعل الوزن الذي لا يدرك جماله إلا الحس جوهر الشعر؟ إن ربط بعض النقاد الفطرة بالوزن وحده وسكوت أبي العلاء عن التخييل في تعريفه للشعر قد يوهمان أن الحس لا يصبح صريح الفاعلية إلا عندما يصبح الكلام الشعري موزونًا، لكن مفهوم الكلام المخيل نفسه كما بسطه ابن سينا يدل دلالة صريحة على أن علاقة المتلقي بالشعر علاقة لا دخل فيها للعقل أو التفكير، فالشعر لدى هذا الحكيم كلام مخيل قبل أن يكون موزونًا، (والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيًّا غير فكري...)[1].

إن نفي ابن سينا الروية والتفكير عن إذعان المتلقي مع ربطه هذا الإذعان بالانفعال يعني - لانتساب هذا الاختيار إلى التصور الفلسفي للشعر- أن النظرية اليونانية لم تتجاهل أهمية الاستعداد الفطري وهي تحاول صياغة قوانين الشعر الكلية، بل إن هذا الاستعداد الذي يعبر عنه بالطبع والفطرة والغريزة وبمصطلحات أخرى يظل عنصرًا صريح الحضور والفاعلية في هذه النظرية ومختلف صياغاتها، فالشعرية لدى ابن سينا (أكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعًا)[2]، وانبعاثها منهم يكون (بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته)[3].

وإذا كانت نشأة الأوزان تعود إلى اكتشاف الطباع لها وكان لكل قول شعري وزن يلائمه، فإن (الطباع تسوق إلى هذا النوع من القول ذلك النوع من الوزن)[4]،

---

(١) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١.

(٢) نفسه: ص ١٧٢.

(٣) نفسه: ص ١٧٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٤.

فالأصل في الشعراء (أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله)[1]. والناس لدى ابن رشد قد يخيلون بالطبع ويحاكون بعضهم بعضًا بالأفعال، وكذلك (توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل)[2]، والأشعار ذوات الأوزان القصيرة والناقصة (هي المتقدمة بالزمان لأن الطباع أسهل وقوعًا عليها أولاً)[3].

والإنسان بطبعه يسر بالتشبيه ويفرح[4]، و(التذاذ النفس بالطبع بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية وبخاصة عند الفطر الفائقة في ذلك)[5]. وقبل الفلاسفة المسلمين كان أرسطو شيخ النظرية الشعرية الفلسفية قد رسخ في أذهان تلامذته في مختلف الأعصر: (أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة.. وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضًا لسائر الناس)[6].والسبب الثاني[7] يفسر التذاذ الناس بالشعر، فحب الاستطلاع والرغبة في المعرفة وإن كانا من شأن الفلاسفة غريزة في الناس جميعًا، وفهم المحاكاة وقبولها إنما يتم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخييل الذي فيها[8]، أما الأوزان الشعرية فليست لدى أرسطو إلا أجزاء من الايقاعات، وغريزة اللحن والايقاع كغريزة المحاكاة طبيعية[9] في الإنسان.

إن أبا العلاء الذي يجعل الحس مرشد الشاعر والمتلقي إلى تمثل الجمال الشعري كان هو نفسه الناقد الذي بسط بعض قوانين الصناعة للتلاميذ و القراء

---

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥ – ١٥٦ حيث يقسم الشعراء إلى مجبولين غير عارفين بقوانين الصناعة، ومجبولين عارفين بهذه القوانين، ومقلدين لهذه الطائفة أو تلك.

(٢) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٣.

(٣) نفسه: ص ٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢٠٦.

(٥) نفسه: ص ٢٠٧.

(٦) فن الشعر: ص ١٢.

(٧) انظر: فن الشعر: ص ١٢، هامش ٢.

(٨) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٦.

(٩) فن الشعر: ص ١٢.

وقربها إليهم بطرق مدرسية تخاطب العقل والفهم، وفي ذلك ما يدل على أنه لم يلغ دور العقل في تمثل قوانين هذه الصناعة، لكن الحدود التي يستطيع العقل الإحاطة بها تظل أضيق من المجال الذي يستطيع الحس أو الغريزة سبر أغواره.

إن الحس الذي يتبين الزيادة والنقصان في الشعر يبينها للشاعر والمتلقي ويبينها للعقل، فبعض أسرار هذه الصناعة لا يدركه العقل وإنما تدركه الغريزة أو الحس، وبعضها قد يدركه العقل لكنه يتوسل إلى ذلك بالحس والغريزة، وبعضها يدركه العقل دون توسل بها. إلا أن ما يدركه العقل وحده لا يعدو المبادئ التعليمية الأولى التي يستطيع كل المحصلين استيعابها وإن ظلوا عاجزين عن أن يصبحوا شعراء. ولعل الاعتماد على هذه القوة المائزة التي يغذيها الحس قبل العقل يفسر مرونة مفهوم الزيادة والنقصان اللذين يشير إليهما أبو العلاء[(١)] وإلى تبين الحس لهما، بالقياس إلى المفهوم شبه المنطقي الذي يجعل الزيادة والنقصان أو الوفاء والنقصان طرفين للجودة والرداءة تتوسطهما صورة ليست بالوافية ولا الناقصة.

فقدامة يجعل للشعر طرفين (أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة)[(٢)]، ويفهم من كلامه أن اتجاه الجودة عنده اتجاه واحد كلما بالغ الشاعر في سلوكه سعيًا إلى الاقتراب من غاية الجودة كان الشعر أجود. وقد يفهم نفس ذلك من إشارة ابن طباطبا إلى أن عيار الشعر (أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله واصطفاه فهو واف وما مجّه ونفاه فهو ناقص)[(٣)]، مادام الفهم الثاقب هو الذي يميز الوفاء من النقصان.

ولا يختلف المرزوقي كثيرًا عن ابن طباطبا في تبنيه مقياس الوفاء والنقصان وهو يرى أن عيار المعنى الشعري (أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب فإذا انعطف عليه جنبا القبول والاصطفاء خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته)[(٤)].

---

(١) انظر: تعريفه للشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس، رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) نقد الشعر: ص ١٦.

(٣) عيار الشعر: ص ٢٠.

(٤) مقدمة شرح الحماسة: ٩/١.

ويجعل ابن خفاجة كسابقيه للشعر من حيث جودته ورداءته طرفين ووسطًا[1]. والمقياس هنا صريح فقبول الشعر يعني أنه في طرف الجودة، وكونه في طرف الجودة يعني أنه مقبول، وهو مقياس يبدو في ظاهره قريبًا من مقياس الزيادة والنقصان في تصور أبي العلاء للشعر وشرائطه، لكن تحديد طرفي الجودة والرداءة يجعل الوسائل والسبل المؤدية إليهما واحدة، ويجعل المبالغة في انتهاج هذه السبل مبالغة في التجويد.

وينجم عن هذا تصور نقدي موحد لمنحى الجودة وأسباب الرداءة يجعل وسائل التجويد كالاستعارة لا تنتج إلا الشعر الجيد، وأسباب الإخلال كالزحاف لا تنتج إلا الشعر الرديء. فأسامة بن منقذ مثلاً يرى أن الغريزة تقبل من الشعر ما ليس متكسرًا ولا مزاحفًا[2]، ويترتب عن هذا أن الزحاف يكون سببًا من أسباب الرداءة أي أنه يقع ضمنيًّا في طرف النقصان.

فكل مزاحف الوزن من الشعر حسب هذا التصور يكون بالضرورة رديئًا، وتصور أبي العلاء - شاعرًا وناقدًا - للزحاف يدل على أنه لا يجعل هذا التغيير الايقاعي مرتبطًا ضرورة بالنقصان الذي يشير إليه في تعريفه للشعر، فالزحاف الذي يكون سببًا في قبح هذا الوزن يكون هو نفسه سببًا في لذاذة وزن آخر، أي أن نفس الزحاف يكون مرة في طرف الزيادة والجودة إذا افترضنا ارتباطها بها، ويكون مرة في طرف النقصان والرداءة المفترض أنها مرتبطة به.

وكون الزحاف لذيذًا قبيحًا دليل على أن أبا العلاء لم يقصد بالزيادة والنقصان الجودة والرداءة مطلقًا، وإنما قصد نسبًا في استعمال الشرائط يميزها الحس ويرسم حدودها ويمنع من الإخلال بها، بغض النظر عن كونها في اتجاه ما اعتبره قدامة مثلاً غاية الجودة أو غاية الرداءة، فمفهوم الزيادة والنقصان لديه مرادف لمفهوم (كمالات

---

(١) انظر: خطبة ديوان ابن خفاجة: ص ٩.

(٢) انظر: البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

الإدراك ولا كمالاته)[1] ومفهوم كمال الحس ونقيصته[2]، ولا تخرج الاستعارة عن هذا الحكم رغم كونها في الأصل وسيلة من وسائل التجويد.

إن أبا العلاء الذي كان معجبًا بأبي تمام وشعره لم يجد أي حرج في أن يصرح بأن مبالغة هذا الشاعر في ركوب الاستعارة تعتبر من معايب شعره[3]، وهو حكم قوي الدلالة على أن الاستعارة التي تكون سببًا في وفاء الشعر وجودته قد تكون هي نفسها السبب في نقصانه ورداءته، أي أنها لا ترتبط بطرق الجودة ولا بطرق الرداءة ارتباطًا مطلقًا.

ويلتقي أبوالعلاء في هذا التمسك النقدي بنسبية نتائج ما اعتبره بعض النقاد على الإطلاق وسائل تجويد أو أسباب رداءة، بالنظرية اليونانية وتصورها للتغييرات والتبديلات. فأرسطو كان قد رأى أن الصفة الجوهرية في لغة القول الشعري (أن تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة)[4]، والوضوح يكون بالألفاظ الدارجة أو الأهلية المستولية[5]، لكن المبالغة في استعمالها يجعل لغة القول مبتذلة ساقطة، والابتعاد عن الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجاز، (وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج)[6].

لكن القول الشعري إذا تألف من هذا النوع من الكلمات صار ألغازًا أو أعجميًا، (ألغازًا إذا تركب من مجازات، وأعجميًا إذا تألف من كلمات غريبة)[7]، لذا صار الشاعر مطالبا بأن لا يبالغ في استعمال المجاز وتجنب الألفاظ الحقيقية (فيخرج إلى حد الرمز، ولا أيضًا يفرط في الأسماء المستولية فيخرج عن طريقة الشعر إلى الكلام المتعارف)[8].

---

(١) الموسيقى الكبير: ص ٦٤.

(٢) نفسه: ص ٨٧.

(٣) انظر: رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٤) فن الشعر: ص ٦١.

(٥) أي الألفاظ الحقيقية التي يتداولها الناس في تخاطبهم.

(٦) فن الشعر: ص ٦١.

(٧) نفسه: ص ٦١. ويقصد بالألفاظ الغريبة الألفاظ الدخيلة.

(٨) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٩.

إن الزيادة والنقصان اللذين يتحدث عنهما أبوالعلاء لا يعنيان لديه المبالغة في استعمال ما يعتبر وسيلة تجويد أو تجنب ما يعد سببًا في الرداءة، وإنما هما تعبير اصطلاحي اختاره الشاعر الناقد لرسم صورة تقريبية لحدود شعرية نسبية يمكن أن يكون الاقتراب منها تجويدًا كما يمكن أن يكون الابتعاد عنها تجويدًا والعكس صحيح[1]، والذي يقيس نتائج هذا الاقتراب أو الابتعاد هو الحس لا العقل.

وهذا الفصل بين مجال تحكم الحس ومجال تحكم العقل يفرض علينا رغم صعوبة ذلك أن نحاول التفرقة بين دلالة الخطأ في الشعر ودلالة الإخلال بالشرائط رغم تداخلهما، فالخطأ خروج عما تقتضيه قوانين الصناعة وقواعدها، وهي قوانين معرفتها ميسرة لكل راغب في اكتسابها وتعلمها لأن العقل يدركها ويحيط بها، بينما يكون الإخلال بالشريطة في الغالب سوء تصرف في ما يعتبر في أصله وسيلة تجويد، وسوء التصرف هذا لا يدركه إلا الحس أو الغريزة.

إن كسر الوزن خطأ يدركه العقل ويستطيع تفسيره وتعليله لأنه خروج عن قواعد البناء الرياضي للوزن، أما نبو الزحاف أو حسنه فسمة لا يستطيع العقل أن يدركها أو يفسرها، لأنه يميل إلى اعتباره خللاً مطلقًا بالنظر إلى كونه نقصانًا من الوزن، فكل نقصان من الوزن إخلال بكماله، والزحاف نقصان.

أما الحس فمعياره غامض لارتباطه بالاستعداد الفطري، وغموضه ليس في ذاته ولكن في كونه يقبل نفس الأداء الشعري هنا ويرفضه هناك. إن الحس الذي يستقبح الطي في «مستفعلن» البسيطية يستعذب نفس الطي في «مستفعلن» المنسرحية، والطي هو هو، ومستفعلن هي هي، لذا فالزيادة والنقصان اللتان يتحدث عنهما أبوالعلاء ليسا إشارة إلى الأخطاء لأن إدراك الخطأ ميسر لكل عالم وإن لم يكن شاعرًا، وإنما هما التعبير الدقيق عن كون الجمال الشعري سمة غير محدودة لا تدرك إلا بالحس.

(١) أي أن الاقتراب منها قد يكون رداءة والابتعاد منها قد يكون رداءة، مثل الزحاف الذي يعد نقصانًا مجودًا للشعر في بعض الأوزان ومخلاً به في أوزان أخرى.

وبديهي أن يكون الحس الذي يدرك هذا الجمال غير المحدود غير عاجز عن إدراك الأخطاء التي يحيط بها العقل، فما يدركه العقل من أسرار صناعة الشعر يدركه الحس ضرورة، لكن ما يدركه الحس منها لا يكون بالضرورة مكشوفًا للعقل.

ولعل هذا كان وراء اعتراف أبي العلاء بفاعلية الحس والغريزة دون العقل في التلقي الشعري رغم كونه جعل العقل إمامه في حياته الفكرية والدينية، فالشعر لديه هو الفطرة البشرية نفسها.

إن أبا العلاء بتجاهله القافية واكتفائه بجعله الشعر عند تعريفه له كلامًا موزونًا، وبإجماله الإشارة إلى الشرائط التي يجب توافرها في الكلام الشعري ليكون مقبولاً، استطاع أن يوفر لهذا التعريف الدقة المحترسة التي تمنع من خلط ما هو فصل فيه بما هو شرط، وأن يجنبه التضليل الذي كان سيشوبه لو فصل الكلام على الشرائط المكملة وشرائط الجودة ونقائصها[1]، فبرهن بذلك وبجعله الحس دون العقل السبيل إلى إدراك مكامن الجمال الشعري على كون المحدود[2] الذي تتبين الغريزة منه ما لا يستطيع العقل تبينه أدق من أن يحد الحد المنطقي الذي يحيط العقل بكل عناصره وعلاقاته.

ومثل هذا الاحتراس الذي يجنب القارئ الانسياق وراء شرح قاصر يوهم الإبانة يجعل تعريفه للشعر على إيجازه أبلغ من أن يكون مفهومًا لا يرقى إلى درجة التعريف[3]. لقد عرف أبوالعلاء الشعر مختارًا مخالفة التصور النقدي المشهور بتجاهله القافية، فكشف بذلك عن نظر غير خفي إلى النظرية الشعرية اليونانية وعن ميل نقدي إلى الإفادة مما كان يعد قوانين كلية تتحكم في الشعر مطلقًا، وذلك لإخصاب الشعرية العربية كتابة وتصورًا.

---

(١) كما فعل قدامة في حديثه عن نعوت الشعر وعيوبه. انظر: نقد الشعر: ص ٢٦ – ١٩٢ و ١٩٦ – ٢٥٥.

(٢) أي الشعر.

(٣) يمثل د. الغزيوي للتعاريف الناقصة بتعريف أبي العلاء المذكور. انظر: أطروحته: ١/٨٨.

إننا لا نجد في نظريته الشعرية ذلك التبني الصريح الذي سيميز نظرية حازم القرطاجني لأن المفاهيم اليونانية قد صهرت في نظريته وصيغت صياغة نقدية حجبت الأصول، لكن آثارها تبدو رغم ذلك واضحة في تفريقه بين النماذج الشعرية القديمة التي لا تخضع للتصورات النقدية الجديدة وبين الشعر المحدث الذي تتحكم فيه هذه التصورات، بل إن النزعة إلى تعميم هذه التصورات النقدية الكلية تبدو بينة في إخضاعه بعض الأشعار القديمة لها والإشارة إلى أنها استعمالات شاذة، أو في إعلان حيرته أمام بعض أبنيتها الايقاعية، أو الايماء إلى أن ما بها من إخلال بالشرائط يعود إلى فعل رواة أو نساخ ضعف حسهم الشعري أو عدم.

إن الإفادة من النظرية الشعرية اليونانية تتنوع لتقارب أحيانًا الأخذ المباشر كما يتبين من المقارنة بين قوله: (الأبيات التي يسأل عنها أربعة أضرب: بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله، وبيت فاتح وهو المبتدأ به وبعده بيت آخر، وبيت واسط وهو الذي قبله بيت وبعده بيت، وبيت خاتم وهو الذي يكون آخر الأبيات...)[1]، وبين قول أرسطو: (.....لأن الشيء يمكن أن يكون تامًّا دون أن يكون له مدى، والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية، والبداية هي ما لا يعقب بذاته وبالضرورة شيئًا آخر ولكن بعده شيء آخر يوجد أو يحدث بالطبيعة نفسها، والنهاية على العكس من هذا هي ما بذاته وبالطبيعة يعقب شيئًا آخر ضرورة أو في معظم الأحيان ولكن ليس بعده شيء، والوسط هو ما بذاته يعقب شيئًا آخر ويعقبه شيء آخر)[2].

ومثل هذا الأخذ يدل على تفاعل ثقافي ينفي أن يكون عصر أبي العلاء العصر الذي لم يعد فيه لكتاب الشعر أو للأثر اليوناني عامة أي صدى بين النقاد[3]، بعد أن تأخر تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر عن موعده فلم يجد قدامة ثانيًا

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٩٧.

(٢) فن الشعر: ص ٢٣، وانظر ترجمة متى بن يونس: ص ١٠٥، وانظر: التلخيص / فن الشعر: ص ٢١٢.

(٣) انظر: تاريخ النقد: ص ٤١١، حيث يصرح إحسان عباس بأن كتاب الشعر لم يعد له صدى بين نقاد القرن الخامس.

ليفيد منه كما يرى بعض الدارسين[١]، فالإفادة من التصور اليوناني للشعر امتدت إلى ما بعد القرن الخامس كما يدل على ذلك تفنيد ابن الأثير[٢] رأي من كان يدعو إلى الاستفادة من آراء اليونانيين في الشعر، وقول شمس الدين الأنصاري: (وليس الشعر عندهم ما يكون ذا وزن وقافية ولا ذلك ركن فيه، بل الركن في ذلك إيراد المقدمات المخيلة فحسب)[٣].

إن تعريف أبي العلاء للشعر ولكثير من أوجه نظريته الشعرية، يدل على إفادة مقصودة مما كتبه أرسطو وتلامذته المتأخرون عن الشعر، وعلى قدرة خاصة على صياغة ما استعاره في صورة عربية أصيلة محت هجنة الاستعارة وإن لم تخفها الإخفاء التام، فهل كانت هذه الإفادة إعجابًا بما كتبه اليونان عن الشعر، أم كانت سعيًا إلى بناء شعرية عربية خصبة تكون ردًّا على الفارابي الذي اتهم تصورات النقاد العرب للشعر بالقصور، وعاب على الفكر الشعري العربي كونه لم يعرف من أحكام الشعر إلا القليل، وذلك حين سجل أن ما شعر به أهل لسان العربية (من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو... وفي كتاب الخطابة نزر يسير)[٤].

****

(١) تاريخ النقد: ص ٤٢.

(٢) المثل السائر: ١/٣١١ حيث يقول المؤلف: (ولقد فاوضني بعض المتفلسفين في هذا وانساق الكلام إلى شيء ذكر لأبي علي ابن سينا في الخطابة والشعر، وذكر ضربًا من ضروب الشعر اليوناني يسمى اللاغوديا، وقام فأحضر كتاب الشفاء لأبي علي، ووقفني على ما ذكره، فلما وقفت عليه استجهلته....).

(٣) الغيث المسجم: ١/٥٤.

(٤) نسب ابن رشد هذا الكلام إلى الفارابي في التلخيص / فن الشعر: ص ٢٥٠. والمقصود بكتاب أرسطو في النص كتاب الشعر.

الباب الثاني

اللوازم النقدية في الحد: الشعرية المرفوضة

قد يبدو تعريف أبي العلاء للشعر – من حيث إجماله ومخالفته للتعاريف المشهورة – مفتقرًا إلى التبسيط المدرسي الذي يبحث عنه عادة الراغبون في تعلم صناعة الشعر وتحصيلها، خلافًا لما يمكن أن يجدوه في تعريف مبسط كالتعريف الذي وضعه قدامة.

وافتقاره إلى مثل هذا التبسيط لا يضيره لأن قيمته تعود إلى عمقه ودقته وإلى ما أثمرته هذه الدقة من خصوبة في الدلالات النقدية وتنوعها. ولعل أقرب هذه الدلالات ما كشف عنه حضور العناصر الشعرية التي تعمد الشاعر إبرازها أو غياب العناصر التي تعمد السكوت عنها.

وإذا كان سكوته عن القافية التي جعلها قدامة فصلاً من فصول حد الشعر وعن التخييل الذي جعله ابن سينا أحد عناصر الشعرية يكشف عن أهمية الوزن في تصوره النقدي الخاص للشعر، فإن مما يكشف عنه هذا السكوت أيضًا موقفه الضمني من بعض الأقاويل التي وفر لها مؤلفوها كل شرائط الشعرية أو معظمها دون جعلها موزونة.

إن الإخلال بعناصر الشعر المفردة وشرائطه يخل دون شك بالشعرية، لكن هذه العناصر والشرائط لا تستطيع مفردة أن تجعل البناء اللغوي شعرًا لأن الشعرية خصيصة علائقية، (أي أنها تجسُّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن

يكون شعريًّا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها)[1].

فالعلاقات بين العناصر والشرائط إذن هي الوجه الخفي لشعرية الأقاويل التي اصطلح على تسميتها شعرًا، إلا أن شبكة هذه العلاقات في تعريف أبي العلاء للشعر لا تبدو محصورة داخل حدود النص وحده، فربطه الكتابة الشعرية والتلقي بالغريزة والحس يجعلها تمتد وتتجاوز حدود النص لتصبح تفاعلاً بين شاعرية المبدع وذوق المتلقي والنص الشعري، أي تفاعلاً بين شعرية النص وما قبله وما بعده.

إن اختلال العناصر والشرائط يؤدي إلى اختلال شعرية البناء اللغوي من حيث هو نص محقق منجز، لكن اختلال الغريزة أو الحس لدى الشاعر أو المتلقي يؤدي إلى اختلال شعريته من حيث هو نص متصور أو متذوق، وفي هذا التكامل بين دلالة الإشارة إلى عناصر الشعر وشرائطه وبين جعل التلقي للحس والغريزة عوض العقل ما يدل على أن أبا العلاء كان ينظر من خلال التعريف الذي وضعه إلى الحدود الفاصلة بين النص المكتمل الشعرية والنص المختل المفتقر إلى هذا الاكتمال وإن لم تختل شعريته، وإلى الحدود الفاصلة بين الشاعر والناظم والحدود الفاصلة بين الناقد المتذوق وبين العالم الذي لا يفرق بين الشعر والنظم.

ويمكن أن نجمل بعض هذه الدلالات النقدية القريبة [2] في خلاصة تنظر إلى التعريف من حيث دلالته الضمنية على رفض أبي العلاء للشعرية غير المكتملة.

إن أهم ما يميز المواقف النقدية الرافضة في تصوره للشعر، كون كثير منها رفضًا ضمنيًّا يفهم من سكوته عن الظاهرة المرفوضة أو عن عنصر من العناصر

---

(١) في الشعرية / كمال أبو ديب: ص ١٤.

(٢) المقصود أن ما نتناوله من هذه الدلالات لا يمثل إلا الوجه النقدي الظاهر لتعريف أبي العلاء للشعر، وإلا فإن دراسة نظرية الشعر لديه، ليست إلا محاولة لتتبع هذه الدلالات وإن كان التتبع لا يعني الاستقصاء.

المؤدية إلى الاعتراف بها – وكذا من تعمده عدم مهاجمتها – وكأن في المهاجمة المؤدية إلى ذكرها نوعًا من لفت النظر إليها.

ولعل عدم تعرضه للوزن المعروف[1] بالمتدارك والخبب نموذج لهذا السكوت الذي يعتبر خطابًا نقديًّا صامتًا[2] ينقل الظاهرة الشعرية المرفوضة إلى ما وراء الحدود الشعرية المعترف بها، أي يجعلها خارج حقل الشعر.

أما في التعريف نفسه فالدلالة الكامنة في سكوته عن التخييل والقافية وفي إبرازه للوزن وتقييده الكلام بشرائط لا يجب الإخلال بها، تجعلنا أمام أصناف من الأقاويل يتميز كل قول منها بحضور أحد العناصر المذكورة أو غيابه، كما يتضح من البيان التقريبي الآتي:

١	الكلام	+	الوزن	+	الشرائط			=	الشعر
٢	الكلام	+	الوزن	-	الشرائط			=	النظم
٣	الكلام	+	المحاكاة والتخييل	-	الوزن			=	القول الشعري
٤	الكلام	+	الشرائط	-	الوزن			=	الأنماط الشعرية
٥	الكلام	+	شريطة الإعراب	-	الوزن	-	الشرائط	=	النثر المرسل
٦	الكلام	-	شريطة الإعراب	-	الوزن	-	الشرائط	=	مخاطبات العوام

وإذا كانت الصورتان الخامسة والسادسة تبتعدان بالقول عن الشعر ابتعادًا صريحًا، فإن الصور الأخرى تلتبس فيها الأقاويل التباسًا يجعل رسم حدود الشعرية مرتبطًا بالزاوية النقدية الذي ينظر الناقد من خلالها إلى الشعر وعناصره، أو بالثقافة الشعرية التي يستمد منها تصوره للشعر وحقيقته.

(١) أشار إليه إشارة مقتضبة في الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧، ووصفه بالركاكة، وأورد أبياتًا منه في: ص ١٩٢، في سياق تحليله لإيقاع صوت الناقوس.

(٢) تعجب الجوزو (نظريات الشعر: ص ٢٢٩) من سكوت أبي العلاء عن ذكر أبي العتاهية في رسالة الغفران لا بخير ولا بشر. وهذا الذي يتعجب منه الدارس هو نفسه الخطاب النقدي الصامت الذي نتحدث عنه.

لقد حدد أبوالعلاء موقفه من بعض هذه الصور من خلال رفضه الإعلان عنها، لكن سكوته عن مثل هذا الإعلان لا يمكن أن يكون وحده مقياسًا لحصر المواقف النقدية الرافضة في نظريته الشعرية، فسكوته عن الصور الأخرى سكوت ظاهر أو موهم لأن الدلالة الكامنة في هيمنة هذا العنصر أو غياب الآخر أصبحت هي الخطاب المعبر عن بعض مواقفه النقدية الرافضة.

ويمكن أن نستخلص من تفاعل هذه العناصر حاضرة أو غائبة الموقفين المحتمليين الآتيين: موقفه من القول الشعري وموقفه من الأنماط الشعرية.

****

الفصل الأول

القـول الشـعـري

كان بين ما رسخ في الدرس المنطقي اليوناني أن ما يجمع بين الشعر ومختلف الفنون كونها كلها محاكية[1] وإن اختلفت وسائل المحاكاة، وإذا كان الناس في رأي أرسطو (قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن) [2]، فإن من ينظم في رأيه[3] نظرية موزونة في الطب والطبيعة لا يجب أن يجعل شاعرًا كهوميروس لأن الجامع بينهما الوزن وحده.

فمعيار الشعرية لديه هو المحاكاة، ولذلك دعا إلى وجوب اعتبار من ينشئ عملاً من أعمال المحاكاة ويخلط فيه بين الأوزان شاعرًا[4]، لأن اختلاط هذه الأوزان لا يلغي الشعرية التي تنشأ من كون الكلام محاكيًا.

وكان من التصورات التي نشأت عن هذه العلاقة المتكاملة بين المحاكاة والوزن أن الكلام الموزون غير المحاكي لا يعد شعرًا، وهو تصور سهل على النظرية النقدية العربية استيعابه، لكن هذه السهولة تختفي عندما يتعلق الأمر بتصور شعرية الكلام المحاكي عندما يكون غير موزون. إن المحاورات السقراطية التي كانت منزلة [5] بين النثر والشعر نموذج من عدة نماذج قديمة لهذا النوع من الأقاويل التي تقترب

---

(١) فن الشعر: ص ٣ – ٥.

(٢) نفسه: ص ٦.

(٣) نفسه: ص ٦.

(٤) نفسه: ص ٦ – ٧.

(٥) نفسه: ص ٦، هامش ٤.

بشعريتها من الشعر دون أن تكون شعرًا صريحًا. لكن هذا النوع من الأقاويل رغم قدمه ظل غريبًا عن التصور النقدي العربي للشعر. ويدل على غرابته كون الاهتمام به في الثقافة العربية الإسلامية محصورًا في التصور الفلسفي للشعر، وهو اهتمام مرتبط به في سياق دراسة صناعة المنطق لأصناف الأقاويل، والأقاويل (إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية. وقد تبين من هذه القسمة أن القول الشعري هو الذي ليس بالبرهانية ولا الجدلية ولا الخطابية ولا المغالطية....)[1].

ويبدو أن وصف الفارابي للأقاويل الشعرية بأنها الكاذبة إنما كان لجعلها طرفًا مقابلاً للأقاويل البرهانية الصادقة بالكل، وإلا فالشعر لا ينظر إليه من حيث هو قول كاذب أو صادق، وإنما من حيث هو كلام مخيل تذعن له النفس فتنبسط وتنفعل (له انفعالاً نفسانيًّا غير فكري سواء كان المقول مصدقًا به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقًا به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيأة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيرًا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقًا، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً)[2].

والملاحظ أن القولين البرهاني والشعري يلتقيان - وإن اختلفا - في كونهما يؤديان إلى إذعان المخاطب إذعانًا تامًّا لا يشوبه أي تشكك أو رفض لما يتضمنه القولان، إلا أن الإذعان في القول الأول إذعان للبرهان يسميه المنطقي يقينًا، بينما هو في القول الشعري إذعان للتخييل قد يسمى تخيلاً أو تمثلاً أو توهمًا[3] أو انفعالاً أو تعجبًا.

---

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١ - ١٦٢. وانظر ما تقدم.

(٣) يفرق الفارابي بين توهم النقيض الذي يحدثه القول السوفيسطائي المغالط، وتوهم الشبيه الذي يحدثه التخييل والمحاكاة. قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ١٥٠ - ١٥١.

واشتراك القولين البرهاني والشعري في حملهما المخاطب على الإذعان يجعلهما من حيث الثأثير مختلفين عن الأقاويل الثلاثة الأخرى[1] التي يقاومها نهن المخاطب مقاومة تتفاوت قوتها قبل أن يُفحَم أو يُغالَط أو يُقنَع.

ويعني هذا أن الخطابة تختلف عن الشعر لقصدها إلى الإقناع وقصده إلى التخييل، لكن هذا الفرق بينهما يختفي عندما ننظر إلى طبيعة اللغة التي تؤلف منها الأقاويل الخمسة. فالأقاويل الشعرية والخطبية تنتمي - خلافًا للثلاثة الأخرى - إلى صنف الأقاويل غير المبتذلة [2] التي تؤلف من ألفاظ مغيرة غير حقيقية أهلية[3] لأن المقصود منهما ليس التفهيم.

وهذا الاشتراك بينهما في الاعتماد على اللغة المغيرة يؤدي إلى بعض التداخل بينهما، فقد يدخل في الشعر بعض الإقناع ويدخل في الخطابة بعض التخييل [4]. إلا أن المبالغة في ذلك تؤدي إلى اختلال خطابية الخطبة وشعرية الشعر، ولا يكون للوزن الذي يعتبره أبوالعلاء جوهر الشعرأية فاعلية في فك هذا التداخل. فالقول الإقناعي عندما يكون موزونًا لا يعتبر خطبة، لكنه لا يعتبر في التصور الفلسفي المنطقي شعرًا ولكن «قولاً خطبيًّا»، ويعني هذا أن الوزن لا يستطيع أن يمنح القول الإقناعي شعرية الشعر.

ومثل هذا الحكم قد تستسيغه النظرية النقدية العربية ويستسيغه أبو العلاء، لأن ما اعتبرته النظرية الفلسفية قولاً خطبيًّا يمكن أن يكون مقابلاً للنظم أو الكلام الذي ليس له من الشعر إلا الوزن. لكن حدها من فاعلية الوزن يصبح في التصور النقدي العربي للشعر مشكلاً نقديًّا عندما يتعلق الأمر بعجز غياب الوزن أو اختلال عن سلب القول الشعري شعريته.

---

(١) أي الجدلي والسوفسطائي والإقناعي.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ١٠٩٢.

(٣) التلخيص / فن الشعر: ص ٢٣٦.

(٤) نظريات الشعر: ص ٢٣٦.

فالشعر ينشأ من اجتماع المحاكاة والوزن لكن شأن المحاكاة والتخييل فيه أعظم من شأن الوزن، و(قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفًا مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بها المحاكاة، وأصغرهما الوزن)[1].

وقد ترتب عن ربط الشعرية بالتخييل والمحاكاة تصور خاص للكلام المخيل عندما يكون غير موزون: (والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونًا مقسومًا بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، وليس يبالون كانت مؤلفة مما يحاكي الشيء أم لا، والقول إذا كان مؤلفًا مما يحاكي الشيء ولم يكن موزونًا بإيقاع فليس يعد شعرًا ولكن يقال هو قول شعري، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرًا)[2].

فالقول الشعري لدى الفارابي – إذن – شعر ينقصه الوزن والشعر قول شعري يضاف إليه الوزن، ومفهوم هذا أن الشعرية تتحقق في القول مستقلة عن الوزن. إن مصطلح الأقاويل الشعرية الذي تصف به النظرية الفلسفية المنطقية آخر أصناف الأقاويل الخمسة[3] رتبة يصبح دالاًّ على الشعرية المرتبطة بالتخييل دون أية مراعاة للوزن، أما مصطلح «شعر» فإنه تسمية للصورة المكتملة التي يصير فيها القول الشعري المخيل موزونًا.

فالفاعلية إذن في الشعر تكون للتخييل قبل الوزن، وهذا ما يفهم من تعريف النظرية الفلسفية للشعر بأنه كلام مخيل[4] أو محاك قبل الإشارة إلى الوزن، بل إن

---

(١) جوامع الشعر / نقلاً عن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٨٣.

(٢) نقلا عن نفس الكتاب: ص ٨٤.

(٣) البرهانية والجدلية والسوفسطائية والإقناعية والشعرية.

(٤) عرف ابن سينا الشعر بأنه كلام مخيل... انظر: الشفاء / فن الشعر: ص ١٦١. وانظر: نظرية الشعر: ص ٨٣، حيث تنقل الروبي من جوامع علم الموسيقى تعريفه للشعر بأنه كلام مخيل. والوزن في التعريفين يأتي بعد ذكر التخييل.

بعض العلماء فهم من هذا أن الركن (عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب، ثم قد يكون الوزن والقافية معينين في التخيل)[1].

لقد عرف أبوالعلاء الشعر بأنه كلام موزون فالتقى بذلك مع الفارابي وابن سينا في السكوت عن القافية[2] وذكر الوزن، لكنه خالفهما وخالف كل من تبنى النظرية الشعرية اليونانية بسكوته عن التخييل رغم كون تعريفه هذا كان ينظر إلى التعريف الفلسفي نظرًا غير خفي، فهل كان لهذا السكوت عن التخييل في حد ذاته - وكذا بقياسه إلى الاكتفاء بذكر الوزن - دلالة خاصة في تصور أبي العلاء للشعرية والشعر.

إن المقارنة بين فاعلية الوزن وفاعلية التخييل في الأقاويل تكشف عن كون التخييل يتحكم في الأقاويل الشعرية أكثر من تحكم الوزن فيها كما يتضح من البيان الآتي:

١	إقناع	-	وزن	=	خطبة
٢	إقناع	+	وزن	=	قول خطبي
٣	تخييل	+	وزن	=	شعر
٤	تخييل	-	وزن	=	قول شعري
٥	وزن	-	تخييل	=	نظم

فالوزن حسب البيان لا يحقق الشعرية إلا مرة واحدة حينما يجتمع مع التخييل رغم كونه حاضرًا ثلاث مرات، بينما تنتج الحالة الأولى قولاً خطبيًّا لا علاقة له بالشعر والحالة الثانية نظمًا لا شعرية فيه.

---

(١) انظر: الملل والنحل: ٢/ ١٥٣، حيث قول الشهرستاني عمن أسماهم الحكماء الأصول: (فمنهم الشعراء الذين يستدلون بشعرهم، وليس شعرهم على وزن وقافية ولا الوزن والقافية ركن في الشعر عندهم، بل الركن في الشعر عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب، ثم قد يكون الوزن والقافية معينين في التخيل).

(٢) نبه الفارابي وابن سينا عند إشارتهم إليها على أنها خاصة بشعر العرب كما تبين، وسكوت ابن سينا عنها يدل على أن سكوت الفارابي قبله عنها ليس نقصا في تعريف الشعر وتحديده كما افترض د محمد الكتاني. انظر: مقالة: مصطلح الشعر بين التراث والمعاصرة / مجلة كلية الآداب / فاس - عدد (٤) خاص بأعمال ندوة المصطلح النقدي وعلاقته بمختلف العلوم - السنة: ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٨ م: ص ١٣٩.

أما التخييل الذي لا يظهر إلا في حالتين فقد حقق الشعرية فيهما معًا. وإذا كان غياب التخييل من القول الموزون يفرغه من شعريته فإن غياب الوزن من القول المخيل لا يلغي هذه الشعرية، وهي نتيجة لا يمكن للنظرية النقدية العربية أن تقبلها لأن الكلام البليغ في تصورها إما أن يكون ذا وزن فيسمى شعرًا، وإما أن يكون غير موزون فيسمى نثرًا، ولا تعترف هذه النظرية بصورة ثالثة تتوسط بين النثر والشعر.

إن تجاهل أبي العلاء التخييل عند تعريفه للشعر يمكن أن يفسر بأنه كان رغبة في إثبات شعرية الوزن أو إنكارًا لأن يكون التخييل وحده مصدرًا للشعرية أو هذا وذاك. أما الرغبة في إثبات شعرية الوزن فقد عبر عنها بمبالغته في الحديث عن الأوزان وإيقاعاتها وتحولاتها، وبرفضه للأنماط[1] الشعرية الموروثة عن العرب، ولعل هذا كان سيكون كافيًا لإثبات شعرية الوزن والتنبيه على أنه جوهر الشعر لو كان يقصد إلى مجرد هذا الإثبات.

ولذلك نعتبر هذا التجاهل موقفًا من التخييل نفسه وما يترتب عن قبوله من اعتراف ضمني بنموذجية ما أسماه الفارابي «القول الشعري»، وهو القول الذي يبنى على المحاكاة والتخييل دون أي افتقار إلى الوزن.

ولا يجب أن يفهم من هذا أن الشيخ كان ينكر فاعلية التخييل في الشعر العربي، فربطه التلقي بالغريزة والحس إشارة غير مباشرة إلى كون الشعر صناعة تخييلية، كما أن مفهوم الشرائط في تعريفه المذكور يشمل التخييل باعتباره كالقافية شريطة في اكتمال صورة الشعر، لذا يظل هذا الموقف في جوهره رفضًا للنتائج النقدية[2] المترتبة ضمنيًّا عن جعل الشعر كلامًا مخيلاً وجعل التخييل العنصر الجوهري الوحيد فيه.

ويكشف هذا الرفض عن أن أبا العلاء كان يخشى تسرب مصطلح القول الشعري ومفهومه إلى الفكر الشعري العربي، وأنه كان يسعى بطريقة غير مباشرة

---

(١) سنوضح المقصود من الأنماط الشعرية في المبحث اللاحق.

(٢) أي الاعتراف بشعرية القول الشعري رغم كونه غير موزون.

إلى منع اشتهاره في الدرس النقدي في عصر بدا فيه أن هذا المفهوم كان قد أخذ يتسرب فعلاً إلى هذا الدرس.

إن قدامة الذي كان أول من وضع للشعر حدًّا منطقيًّا، وأسس له علمًا خاصًّا بنعوته وعيوبه قد تأثر دون شك في تمييزه بين جنس المحدود وبين فصوله بثقافته المنطقية اليونانية، لكنه رغم ذلك لم يجعل المحاكاة والتخييل من بين عناصر الشعر الجوهرية الحائزة له عما ليس بشعر.

لكن شهرته هذا الحد لم تمنع حديث الفارابي وابن سينا وغيرهما عن المحاكاة والتخييل من أن يترك بعض الآثار في تصورات مفكري الثقافة العربية الإسلامية، فعبد القاهر الجرجاني، وإن كان قد حاول أن يرد مصطلح التخييل إلى أصوله اللغوية ويستغني به عن مصطلح المحاكاة، ظل في بسطه لهذا المفهوم مشدودًا إلى الثقافة المنطقية التي متح منها[1].

والزمخشري الذي كان ممن رسخوا النزعة البيانية في تفسير القرآن الكريم، جعل التخييل[2] عنصرًا من عناصر البيان القرآني لأن أكثر الكتاب المجيد في رأيه (تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديمًا، وما أتي الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير)[3]، والجهل به جهل - في رأيه - بالبيان القرآني لأنه لا يرى بابًا في علم البيان أدق ولا أرق منه[4]. ولم يجد ابن خفاجة غير «التخييل»[5] للاستناد إليه في دفاعه عن الكذب الشعري ونفيه أن يكون الشعر مرتبطًا بالصدق.

---

(١) نظريات الشعر: ص ١٢٨. وانظر: أسرار البلاغة: ص ٢٣٥ - ٢٣٩.

(٢) انظر: الكشاف: ٣٠١/١ و ١٧٦/٢ و ٥٦٥/٣ و ١٤٢/٤، ١٨٩، ٥٠٩. وانظر: كتاب أرسطو طاليس في الشعر شكري عياد: ص ٢٦٢، ونظريات الشعر: ص ١٢٨ - ١٢٩.

(٣) الكشاف: ١٤٣/٤.

(٤) نفسه: ١٤٢/٤ - ١٤٣.

(٥) انظر: خطبة ديوانه: ص ١١، حيث قوله (وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال).

وتبلغ الإفادة من هذا المفهوم[1] غايتها عند ناقدين متأخرين، أولهما حازم القرطاجني الذي فصل الحديث في التخييل[2] بعد أن عرف الشعر بأنه كلام مخيل[3]، محتذيًا في ذلك تعريف ابن سينا له رغم أن السياق الذي عرف فيه الشعر كان سياقًا بلاغيًّا لا سياقًا فلسفيًّا منطقيًّا، وثانيهما أبو محمد القاسم السجلماسي الذي أدخل المصطلح ومفهومه في بنية الصناعة الشعرية[4] واعتبره[5] عمود علم البيان وأساليب البديع.

وقد امتد هذا التأثير إلى ابن البناء المراكشي[6] الذي جعل التخييل ركنًا تقوم عليه المخاطبات الشعرية. ولعل امتداد تأثير هذا المفهوم إلى العصور المتأخرة[7] وتسلله إلى بيئة ثقافية كان المفروض أن يكون تأثرها بالثقافة اليونانية محدودًا، يفسر إشارة بعض المصادر العربية إلى علم من علوم الشعر لا يبدو أن المفاهيم النقدية العربية كانت تفتقر إليه، أقصد ما سمي بعلم مبادئ الشعرالذي عرف بأنه (علم باحث عن مقدمات تخييلية يحصل منها الترغيب أو الترهيب، وتختلف تلك المقدمات بحسب قوم قوم. وموضوعه الشعر من حيث مقدماته المناسبة من تتبع الأمور التخييلية. ومبادئه تحصل من تتبع أشعار الناس بحسب قوم قوم، والغرض منه تحصيل ملكة إيراد الكلام الشعري على مواد متناسبة، وغايته الاحتراز عن الخطأ فيها)[8].

وتخوف أبي العلاء من مثل هذا التأثير قد يكون وحده كافيًا لتعليل سكوته عن ذكر التخييل عند تعريفه للشعر، لكننا نميل إلى أن هذا الشاعر الناقد كان يسعى بالإضافة إلى ذلك إلى غايتين نقديتين أخريين إحداهما نتيجة للأخرى.

---

(١) انظر: نظرية المحاكاة لعصام قصبجي: ص ١٧٩ وغيرها.

(٢) انظر: المنهاج: ص ٦٢ و ٩٠، ونظريات الشعر: ص ١٣٥ - ١٤٢ ومناهج النقد الأدبي في الأندلس / أطروحة مرقونة: ص ٩٨.

(٣) انظر: المنهاج: ص ٨٩، حيث قوله: (الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية).

(٤) انظر: مقالة: تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي، للدكتور علال الغازي / مجلة / المصطلح: ص ٢٩٣.

(٥) نفسه: ص ٣١٧، وانظر مختلف مباحث المقالة: ص ٢٩٣ - ٣٢٤.

(٦) -الروض المريع: ص ٨١، حيث يعرف الشعر بأنه (الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة).

(٧) كان السجلماسي وابن البناء حيين في القرن الثامن.

(٨) كشف الظنون: ٢/١٥٧٨.

أما الغاية الأولى فنفي الشعرية عن نوع من الأقاويل يبدو أنه كان قد أصبح رائجًا بين المتأدبين في عصره، وأقصد الأقاويل التي كانت قد أصبحت تعرف بالأقوال «المناندرية»، وهي أشعار يونانية مترجمة إلى العربية كانت تنسب إلى الشاعر اليوناني «مناندر»[1].

ويعنينا من شيوع هذه الأقاويل التي كان بعضها من تأليف شعراء يونانيين آخرين غيره دلالتها على تسلل الثقافة الشعرية اليونانية إلى الثقافة العربية التي كانت تبحث عن الحكمة وتتوهمها في كل ما نسب إلى اليونان من مصنفات، فأشعار «هوميروس» كانت تنقل إلى العربية باعتبارها أقوالاً حكمية[2] تهذيبية.

وإذا كانت المصادر قد سجلت أن حنين بن إسحاق سمع وهو ينشد شعرًا باليونانية «لهوميروس»[3]، فإن الثابت أن أشعار اليونان أصبحت في عصر أبي العلاء – من حيث هي مضامين ومعان – رائجة، فقد نقل البيروني في القرن الرابع من الإلياذة والأونيسة ثلاثة أقوال شعرية لناظمهما، مترجمة إلى العربية[4].

إن الخلط في نسبة الأشعار اليونانية المترجمة إلى أصحابها يدل على أن الاهتمام كان منصرفًا إلى الأشعار نفسها لا إلى قائليها. وإذا كان البحث عن الحكمة قد أدى عن غير قصد إلى إخصاب الثقافة العربية بأشعار يونانية معربة بلغ الإعجاب بها حدًّا دفع بعض المفكرين إلى تصنيفها في كتب خاصة[5]، فإن أهم ما ستكون هذه

---

(١) انظر: ملامح يونانية: ص ١٥.

(٢) نفسه: ص ٤٩. وانظر: الملل والنحل: ٢/١٦٤ – ١٦٦، حيث يذكر الشهرستاني أن أميروس الشاعر كان حكيمًا (يستدل بشعره لما كان يجمع فيه من إتقان المعرفة ومتانة الحكمة وجودة الرأي وجزالة اللفظ)، وينقل بعض حكمه ومقطعات أشعاره.

(٣) انظر: عيون الأنباء: ص ٢٥٨.

(٤) انظر: تلخيص ما للهند: ص ٣٣، ٦٩، ١٦٩.

(٥) مثل كتاب «الكلم الروحانية في الحكم اليونانية» لابن هندو الأديب الشاعر الحكيم، وكتاب «صوان الحكمة» لأبي سليمان المنطقي، ومختصره ومنتخبه. انظر: عيون الأنباء: ص ٤٢٩ – ٤٣٥، وملامح يونانية: ص ١٥، ٤٦، ٤٧.

الأشعار اليونانية قد فقدته عند ترجمتها إلى العربية أوزانها. إن ربط نقل هذه الأشعار بالحكمة لا يعني أن المتأدبين لم يهتموا بترجمة الشعر اليوناني من حيث هو شعر، فأحد[1] معاصري أبي العلاء كان قد ضمن كتابه ترجمة لأشعار صريحة قيلت كلها في الخمرة[2]، لكن صراحتها الشعرية هذه بالقياس إلى الحكمة الحاجبة للأصل الشعري في المنقولات الأخرى لم تغير من كون الترجمة في النموذجين كليهما قد أفقدت الأشعار أوزانها دون أن تخل في الغالب بلغتها المخيلة المحاكية، المبنية في معظمها على التغيير والتبديل أي على المجاز والاستعارات والتشبيهات.

إن هذه الأشعار المترجمة عندما تقاس بالمقياس النقدي العربي تعد نثرًا صريحًا لأنها غير موزونة، لكن قياسها بالمقياس الفلسفي المنطقي الذي أشار إليه الفارابي – أي مقياس المحاكاة والتخييل – يلزم بالاعتراف بشعريتها وإن لم تكن شعرًا كاملاً لافتقارها إلى الوزن.

فشعريتها حسب المقياس الثاني ثابتة، لأنها قول شعري لا نثر مبتذل، وتسليم النقد العربي بوجود القول الشعري أو الكلام المخيل يعني ضمنيًّا الاعتراف بوجود نوع شعري ثابت ليس شعرًا صريحًا كالقصيد، وليس نثرًا صريحًا كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال ومسجوع المنثور ومرسله.

وسكوت أبي العلاء عن التخييل في تعريفه للشعر تعبير عن عدم اعترافه بشعرية الأقاويل المخيلة إذا افتقرت إلى الوزن، إلا أن نفي شعرية هذه الأقاويل لم يكن يهدف إلى رفضها من حيث هي نماذج فنية قابلة لأن تحتذى، ولكن إلى رفض وصفها

---

(١) المقصود الرقيق القيرواني (-٤٢٦ هـ) صاحب كتاب قطب السرور. انظر: ملامح يونانية: ص ١٥. ويبدو أن اهتمام الشعراء بالثقافة الخمرية الشعرية لدى غير العرب كان مبكرًا. انظر: فصول التماثيل: ص ٤٢، حيث يذكر ابن المعتز أن الروم أعرف الناس بالشراب وأوصفهم له. وانظر: ص ٢٠، ٤٠، ٦٤، ٨٦، ٨٨، ٨٩.

(٢) انظر: فن الشعر: ص ٣، حيث الإشارة إلى فن «الديثرمبوس»، وهي أشعار كان اليونان يتغنون بها في أعياد «باخوس» إله الخمر، والشعر الخمري عند أرسطو هو الفن الرابع بعد الملحمة والمأساة والملهاة. انظر: الهامش رقم ٦ من الصفحة المذكورة.

بالشعرية ولو كان ذلك الوصف مقترنًا بالتنبيه على كون شعريتها غير مكتملة. وتقودنا هذه النتيجة ضمنيًّا إلى الغاية الثانية، ولعلها أهم هدف نقدي كان أبوالعلاء يسعى إلى بلوغه. لقد كان هذا الشاعر يدرك كغيره أن القرآن الكريم بيان معجز مختلف عن النثر والشعر لأنه (ما حذي على مثال ولا أشبه غريب الأمثال، ما هو من القصيد الموزون والرجز من سهل وحزون، ولا شاكل خطابة العرب ولا سجع الكهنة ذوي الأرب)[1].

ويبدو أن تصور البيان القرآني خارج حدود المنظوم والمنثور سمح له بأن يخلخل هذه القسمة الثنائية التي تجعل النثر مقابلاً للشعر متمثلاً أشكالاً أخرى لا ترد إلى هذا ولا إلى ذاك:

مَـنْـطِـقٌ لَـيْـسَ بِـالـنَّـثِـيْـرِ وَلا الشِّـعْـ
رِ وَلا فِـــي طَـــرَائِـــقِ الــــرُّجَّـــازِ[2]

ولا نقصد أن تجاوز هذه القسمة الثنائية كان مجرد افتراض نقدي لأشكال أدبية غريبة يحتمل ابتكارها، فالفصول والغايات تكشف عن شكل تعبيري غير مألوف لعل أبا العلاء كان مؤصله بعد استيحاء عناصره من القرآن الكريم، ومن الأقوال المانندرية وبعض الكتابات الوعظية الصوفية التي كانت معروفة في عصره[3].

ولا يجد الباحث عند وقوفه على مصنف أبي العلاء هذا وعلى كتاب المدهش ومحاضرات الأبرار وروضة التعريف وما أشبهها[4] – لاستقلال بعض أساليب الصياغة الفنية فيها بأساليبها الخاصة – أية صعوبة في الجزم باستقلال الصياغة الفنية لهذه المصنفات عن الشعر لافتقارها إلى الوزن، وعن المعروف من الكتابات النثرية لما في لغتها من شعرية تقربها من الشعر.

---

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٢) اللزوم: ٦٣٣/١.

(٣) انظر: قوت القلوب: ١٧٨/١ (شرح مقامات اليقين).

(٤) الكتب المذكورة على التوالي لابن الجوزي، وابن عربي، وابن الخطيب.

لقد اتهم أبوالعلاء عند تأليفه الفصول والغايات بمحاولة معارضة الآيات القرآنية، ولا نريد أن نخوض في دلالة هذه التهمة، ولكننا نكتفي بأن نستخلص منها أن معاصريه أحسوا بأن البناء الفني اللغوي لهذا الكتاب يجعله مختلفًا عن الشعر وعن المألوف من المنثور.

إن المحاكاة والتخييل عنصر من العناصر الفاعلة في هذا البناء كما سنرى، واعتبارها حسب المقياس المنطقي الفلسفي قولاً شعريًّا لما فيها من تخييل ومحاكاة ولافتقارها إلى الوزن يجعلها كالأقوال المناندرية وغيرها من الأشعار اليونانية المترجمة قريبة من الشعر، فلماذا لم يسع أبوالعلاء بذكره التخييل ضمن عناصر الشعر إلى إلحاقها بالأشكال الشعرية ولو لنفي تهمة معارضة السور والآيات عن هذا المصنف وعن نفسه.

إن تأليف الفصول والغايات وما أشبهه من المصنفات يعود إلى مرحلة العزلة، وهي مرحلة تتميز – كما سيتضح – مما قبلها بكونها المرحلة التي كان قد تنكر فيها للشعر، وأعلن تطليقه له[١] متخليًا عن صفة «الشاعر» كما يتبين من قوله: (إنما أجبته بنثير دون نظيم لأنني منذ سنوات قد أعرضت عن تلك الهنوات)[٢].

ومثل هذا الاعتذار عن إجابة من كاتبه بالشعر دليل على أنه كان متمسكًا بقرار السكوت عن قوله، وإلحاق هذا النوع من الكتابة النثرية / الشعرية بالشعر – باعتبارها قولاً شعريًّا – سيكون لو حدث تراجعًا ضمنيًّا عن موقفه الرافض للشعر.

وإذ كان إثبات شعرية هذه الأقاويل مرهونًا بالتسليم بفاعلية التخييل في الشعر باعتباره عنصرًا جوهريًّا لا يفتقر إلى الوزن، فإن السبيل النقدي الوحيد إلى نفي شعرية هذه الأقاويل هو السكوت عن التخييل وربط الشعر بعنصر واحد هو الوزن.

---

(١) المقصود سكوته عن نظم الشعر ورفضه له من حيث هو إنجاز لا من حيث التصور والتنظير النقدي. انظر: تفصيل ذلك في القسم ٢.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢، ومرجليوت: ص ٨٧.

إن مفهوم القول الشعري يختفي بمجرد إخراج التخييل من مجال الشعرية بالسكوت عنه عند تعريف الشعر، لأن افتقار هذا القول إلى الوزن يجعله نثرًا صريحًا مادامت فاعلية التخييل فيه قد تجوهلت نقديًّا. وهي نتيجة تجعل رفضه للشعر يتخذ مظهر الرفض المطلق الصارم، لأن الفصول والغايات وما أشبهها ستكون في ظاهرها - حسب هذه النتيجة - مصنفات نثرية كغيرها من مصنفاته المشهورة.

لقد عرف أبوالعلاء الشعر بأنه كلام موزون فربط الشعرية بالوزن، وسكت عن التخييل الذي روجت له النظرية الفلسفية فنفى الشعرية عن الأشعار اليونانية المترجمة، ونفاها ضمنيًّا عن الأقاويل الشعرية وعن تسبيحاته وتأملاته، فبرهن بذلك على كونه الناقد الذي يصوغ التصورات النقدية لحماية منجزه من أن ينسب إلى شكل فني لا يريد له أن يكون علامة عليه.

إن ابن سعيد كان ممن سلموا لأبي العلاء بقوة الشاعرية حين وصفه وهو يحتج ببيت له من سقط الزند بأنه (أشعر من ملك طرق التخييل)[1]، وفي هذا الوصف شهادة له بالبراعة فيه.

وكان من المنتظر أن تكون هذه البراعة مع ما دلَّ عليه سكوته عن القافية من تأثر بالنظرية الفلسفية واهتمام بالقوانين الشعرية الكلية سببًا في جعل التخييل كالوزن فصلاً في حد الشعر إن لم يُجعل الفصل المقدم فيه.

ولعل هذا كان سيكون مقبولاً نقديًّا في عصر بدأ فيه مفهوم التخييل يشد إليه اهتمام من سوى الفلاسفة من المتأدبين، لكن تنكره للشعر في مرحلة العزلة فرض عليه التنكر للتخييل حتى تظل الشعرية مرتبطة بالوزن وحده، وحتى يظل مصنف كالفصول والغايات بعيدًا في ظاهره عن شبهة الشعرية في مرحلة كان قد أعلن فيها أنه طلق الشعر.

---

(١) رايات المبرزين: ص ٣٢. ولعل الصواب في النص: من سلك.

لقد كان من الممكن تفسير سكوته عن التخييل بأنه تكرار لا دلالة له لمقولات النظرية النقدية العربية التي لم تستوعب مفهوم القول الشعري، لكن تمرده عليها وتبنيه التصور الفلسفي، وسكوته عن القافية عند حده للشعر اختيارات أبانت أن لسكوته عن التخييل أيضًا دلالته.

****

الفصل الثاني
الأنـمـاط الشـعـريـة

يرتبط بروز مشكلة الأنماط الشعرية في النظرية العلائية بالحيرة النقدية التي كان أبوالعلاء يعلنها أمام بعض ما رواه الرواة عن العرب وتداوله العلماء من أشعار اختلت شرائط أوزانها أو أوزانها: (وإني لأحار يا معاشر العرب في هذه الأوزان التي نقلها عنكم الثقات وتداولتها الطبقات...)[1].

وعندما كان يجد من القرائن ما يكشف له عن أن هذا الاخلال بالوزن إنما يعود إلى فساد الرواية والنقل، كان لا يتحرج من تجهيلهم وإصلاح ما بدا له في روايتهم خطأ: وفي «كتاب الصعاليك»:

وَبَلْدَةٍ مُوحِشَةٌ أَرْجَاؤُهَا
أَصْدَاؤُهَا مَغْرِبَ الشَّمْسِ تَنَادْ

وقد لحق هذا البيت الفساد بزيادة هاء التأنيث... وأشبه ذلك أن يكون من سوء النقل. وتصحيح الوزن أن يكون بغير هاء: « وبلدة موحش أرجاؤها. وبعد هذا البيت:

جَاوَزْتُهَا وَصَاحِبِي عَيْرَانَةٌ
في مرفَقَيْهَا عَنِ الدَّفِّ تَعَادْ

فقد أفسد الوزن بقوله: «وصاحبي» بزيادة الواو، وإنما تصحيح الوزن أن يقال: «جاوزتها صاحبي عيرانة». وهذا الفساد متجانس، ولا شك أنه من جهل الرواة)[2].

(١) رسالة الغفران: ص ١٩٧. والكلام على لسان ابن القارح يخاطب عدي بن زيد.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٠ -٥٤٢. والمقصود بالخطأ هنا الجمع بين وزنين في نفس المنظومة بالخروج من

وقد يجد في سند بعض هذه الروايات اسم عالم ينزه لديه عن مثل هذه الأخطاء فيبدو مترددًا بين الحكم على فساد الوزن بأنه خلل ناجم عن جهل النساخ، والحكم عليه بأنه أصل في الرواية نفسها: (ولحبيب بن أوس كتاب يعرف بكتاب القبائل فيه خمس وثلاثون قبيلة.... وفيه أبيات من قصيدة المرقش التي أولها:

لابـنَـةِ عَـجْـلانَ بـالجَـزْعِ رُسُـومُ
لَـمْ يَـتَـعَـفَّـيْـنَ والـعَـهْـدُ قَـدِيْمُ

وهي في وزن هذه الأبيات الماضية. وفي ما ذكر حبيب فساد بيِّن، فيجوز أن يكون أفسده من نسخ الكتاب من بعد حبيب، ويجوز أن يكون حبيب ذكرها على ذلك لأنه وجدها في النقل عليه فأقرها على ما وجد)[1].

إلا أن الغالب عليه الميل إلى اعتبار فساد الوزن أصلاً في الرواية التي يتبثها مكتفيًا بالتنبيه على ما تضمنته من شعر مختل الوزن: (فمثله مثل هذه الأبيات التي هي في كتاب سيبويه كما أذكر، وقد غيرها بعض الناس رغبة في إصلاح الوزن، وهي:

كَـيْـفَ رَأَيْـتَ زَبْـرَا
أَأَقِـطًـا أَو تَمْـرَا
أم قـرشـيًّـا بـازلاً هـزبـرا

ألا ترى إلى قصر البيتين الأولين وطول البيت الثالث، وبعضهم ينشده: (أم قرشيًّا صقرا). والرواية الصحيحة في كتاب سيبويه كما أخبرتك، والرواية الأخرى أصح وأوزن. وقد جاء عنهم نظير لذلك ونحو منه، قال الراجز:

يا تَيْمُ كُونِي جَذْلَهْ
أَغْنَى امرُؤٌ مَا قَبْلَهْ

البسيط إلى الرجز.

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٣.

إِذَا قَاتَلَتْ تَيْمُ وَفَرَّتْ حَنْظَلَهْ

وَاسْتَوْعَلَتْ كَلْبُ وَكَانَتْ وَعْلَهْ

فالبيتان الأولان يقصران عن البيتين الأخيرين قصرًا ليس بخاف)[1].

والرواية الثانية المصححة للوزن في الأبيات الرائية هي رواية المبرد[2]، ومعروف عن هذا العالم البصري أنه كان كثيرًا ما يغير[3] الرواية عندما تكون متضمنة لتركيب يخالف الأقيسة النحوية أو بناء يخالف القواعد العروضية.

لكن الواضح أن أبا العلاء كان يرفض مثل هذا التصرف في الروايات ولو كان القصد من ذلك إصلاح بعض ما يبدو فيها فسادًا أو خطأ، ومفهوم هذا أن تشدده كان يزداد عندما يكون التصرف المقصود في الرواية مؤديًا إلى إفساد الوزن ولو كان هذا التغيير منسوبًا إلى علماء لهم مكانتهم، كما يتبين من رده رواية من أنشد من البغداديين بعض أبيات معلقة امرئ القيس بزيادة الواو في أولها[4].

لكن ما يظل صريحًا سواء أكانت رواية الواو لديه ضعيفة أم صحيحة موثقة حكمه على الوزن بالفساد والاختلال. وإذا كان فساد الوزن في الروايات الضعيفة يفسره جهل الرواة أو النساخ، فإن الإشارة إلى أن هذا الفساد أصل في بعض الروايات الموثقة يجعلنا أمام موزون شعري قديم تناقلته الرواة الثقاة دون أن يمنعهم ما فيه من اختلال إيقاعي[5] من تداوله وتناقله.

لقد كان أبوالعلاء يحس بأن ما نقلته بعض الروايات من الأشعار القديمة المختلة الوزن كان أولى بأن لا ينقله الراوية الأول أصلاً، وإذ كان قد روي وأصبح ملزمًا

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣١.

(٢) انظر: الكامل: ٣/١٧٨.

(٣) انظر: الكامل: ١/ ٣٤، حيث يرفض رواية (تمرون الديار..)، و ٢/٢٤٤، حيث يغير رواية (اليوم أشربْ..).

(٤) رسالة الغفران: ص ٣١٣ – ٣١٥.

(٥) بالقياس إلى الأوزان الخليلية.

للرواة اللاحقين فقد كان الأولى أن لا يروى ضمن المنظوم: (لو أنشدتك لزعمت أني قد كسرت، ولم تتغاض عن خلل إن كان مثل ما تغاضى [عنه] من تقدم لعبيد بن الأبرص في قصيدته فرويت في جملة المنظوم إلى اليوم، وكما ترك الأعشى وما صنع في قوله:

ألـــمْ تَـــروا إرمًـــا وعَـــادا

أَوْدَى بـهـا الـلـيـلُ والـنَّـهـارُ

وقد حملت الرواة كلمة الطرماح وهي وزنان مختلفان، أعني قوله:

طَـــالَ فـــي رســـمٍ مُـــهـــدَّدٍ أَبَـــدُهْ

وعُـقْـبَـى واســتَـوَى بـــه بـلـــدُهْ)[١]

إن هذا التعجب من رواية القدماء لبعض الكلام المختل غير الموزون ضمن المنظوم ووصفهم له بأنه شعر يضع أبا العلاء أمام إشكال نقدي ما كان ليجد نفسه أمامه لو تعلق الأمر بنماذج مولدة أو بمرويات انفرد بها رواة متأخرون، إشكال ينشأ من كون الشعرية تصبح بقبول هذه المرويات القديمة المختلة أوزانها صفة يشترك فيها ما اتزن من الكلام وما قفي ولم يتزن، وفي هذا الاشتراك في نفس الصفة رغم وضوح الاختلاف دليل على كون صور الكلام الذي كان الجاهليون يعتبرونها شعرًا صورًا متعددة لا صورة واحدة هي صورة الشعر الموزون فقط.

وتعدد هذه الصور يعني تعدد أنماط من الكلام تلتقي كلها في كونها عند العرب شعرا وإن لم تكن كلها موزونة بأوزان العروض الخليلي، فهل سلم هذا الشاعر الناقد الذي جعل الوزن الفصل الحائز للشعر عما ليس شعرًا بوجود أنماط شعرية غير الشعر الموزون.

إن حل أبي العلاء لهذا الإشكال يمكن أن يلتمس في إشارته الساخرة إلى أن مايعرفه الآدميون من الأوزان قليل[٢]، وهي إشارة تفيد أنه كان كغيره يتصور كثيرًا من العلاقات الإيقاعية المحتملة التي يمكن أن تكون أوزانًا خارجة عما ذكره الخليل.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥ -٢٠٦.

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٩١، وانظر ما تقدم.

ولا يمتنع أن تكون هذه الأنماط الشعرية قد استمدت شعريتها في الأصل من أوزان قديمة لم يستوعبها العروض الخليلي فبدت مختلة غير موزونة. وقد لمح الجرجاني وهو يعرض وجوه الإعجاز إلى فساد رأي من زعم أن النسق الذي نراه في ألفاظ القرآن الكريم (إنما كان معجزًا من أجل أن كان قد حدث عنه ضرب من الوزن يعجز الخلق عن أن يأتوا بمثله)[1]، وهو تلميح يدل ضمنيًّا رغم فساد الرأي الملمح إليه على أن بعض العلماء كان يفترضون وجود مقاييس إيقاعية شعرية خارج التصور الخليلي لا تدركها طباعهم.

ولعل ابن مسكويه كان من بين هؤلاء، فقد حاول تفسير مثل هذا الاختلال برده إلى تحول أذواق المولدين، لأن ما أصبحت طباعهم تنفر منه كان لدى الجاهليين – في رأيه – أشعارًا موزونة تقبلها طباعهم، وعلل ذلك بأن الشعر الجاهلي كان مصحوبًا بألحان تقوم مافيه من خلل وتجبر ما فيه من زحاف[2]، لكن هذا التفسير وإن كان في حد ذاته مقبولاً ليس كافيًا لرفع الإشكال.

إن مشكلة الأنماط التي تواجه أبا العلاء لا تكمن في فساد أوزان بعض المرويات الشعرية القديمة أو اختلالها فحسب لأن كثرة المصطلحات القديمة والألقاب التي وصف بها العرب القدامى الشعر ورددها أبوالعلاء كافية لأن تكون إشكالاً نقديًّا[3]، ففضلاً عن الشعر، تشير المصادر إلى القريض والقصيد والرجز، وسياق الإشارة إليها يفيد أنها لم تكن في معظمها ترد عند القدماء بمعنى واحد.

ووقوف أبي العلاء المتكرر عندها دليل على أنه كان مشغولاً بمفاهيمها وبما يترتب عنها من دلالات نقدية تربك تصوره للشعر وتخل به، فسياق ورود مصطلح قريض في قول الوليد بن المغيرة: (لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه

(١) دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤.

(٢) انظر: الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد: ص ٢٣٨.

(٣) انظر: مقالة تداخل المصطلحات للمؤلف: مجلة كلية الآداب / فاس – عدد (٤) خاص بندوة المصطلح. السنة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨ م، ص ٣٢ – ٣٩.

ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر)[1]، يفيد أن هذا المصطلح ليس مرادفًا لمصطلح الشعر، وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى التعبير عن عدم اطمئنانه إلى أن معنى القريض في القولة السابقة هو ما تذهب إليه (المعاجم من أن القريض هو الشعر بعامة، لأن هذا يجعل اللفظ في سياق المعنى عبثًا)[2]، إذ لا يستقيم في رأيه أن يكون الشيء أصلاً وفرعًا وكلاًّ وبعضًا[3].

لكن أبا العلاء لا يجد في مثل هذا التعبير أية حجة على أن القريض لا يعني الشعر، فالقريض لديه هو الشعر نفسه كما يدل على ذلك قوله: (والقريض اسم للشعر)[4]، أو قوله: (السرح المال الراعي، واستعير ها هنا للقريض أي الشعر)[5].

وقد كان الشيخ يعرف أن القريض يرد مقابلاً للرجز لأن العرب كانت (تفرق بين قولهم القريض والرجز)[6]، ويستشهد على ذلك بقول الأغلب العجلي: (أرجزًا تريد أم قريضًا)[7]، لكن لا يبدو أنه كان يجد في هذه التفرقة دليلاً على كون القريض ينتمي إلى جنس أدبي غير الذي ينتمي إليه الرجز، لأن القريض لديه هو الشعر، ولأن العرب تفرق في كلامها بين الشعر والرجز دون أن يكون ذلك دليلاً على اختلاف الجنسية: (فإن قلت أيها السامع إن قول العرب: رجز وشعر دليل على أنهما مختلفان في الجنسية، فإن ذلك ليس بدليل على ما قلت لأنهم يقولون فعلت بنو هاشم وحمزة ابن عبد المطلب. وفي الكتاب العزيز: «من كان عدوًّا لله وملائكته ورسله وجبريل وميكائيل... الآية»، وقد علمنا أن جبريل وميكائيل من الملائكة، والشيء يخص بالذكر ليرفع من شأنه أو ليوضع بذلك من أمره)[8].

---

(١) السيرة النبوية لابن هشام: ١/ ٢٧٠.

(٢) انظر: مقالة المقبوض والمبسوط: مجلة ك. آ/فاس - عدد (٤) خاص بندوة المصطلح. السنة ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م، ص ٢٥٢.

(٣) نفسه: ص ٢٥٢.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧.

(٥) نفسه: ورقة ٦٠.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٢٥ ب / تحقيق: ص ٧٦.

(٧) انظر: اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ١٨٨. وانظر: الآية ٩٧ من سورة البقرة. وقد حرفت المحققة الآية بزيادة قل في أولها.

إلا أن إلحاحه على كون «القريض / الشعر» والرجز جنسًا واحدًا لا يعني أنه يرد التفريق بينهما إلى الاختلاف في النوعية أي كونهما نوعين مختلفين ينتسبان إلى جنس أعلى منهما يشملهما، فالعلاقة بين الشعر أو القريض وبين الرجز علاقة بين الجنس والنوع الذي يتفرع منه وإن أوحى التفريق بينهما في كلام العرب بأنهما نوعان لا نوع وجنس: (وقد تقدم أن الشعر نوع من جنس وذلك الجنس هو الكلام، وإذا صح ذلك قلنا: إن الشعر جنس والرجز نوع تحته)[1].

وإذ أن القريض لديه هو الشعر نفسه، فإن قوله: (وإن الرجز لمن سفساف القريض)[2]، حرص منه على تأكيد علاقة التبعية هاته التي يكون فيها القريض أو الشعر جنسًا تتفرع منه أنواع أخرى منها الرجز.

إن الجنسية والنوعية في فكر أبي العلاء مقياسان لتمييز المتشابهات بعضها من بعض، لذا نجد الاعتماد عليهما يتردد في مؤلفاته، (فالجنسية قرابة بين المتجانسات ثم يتفرع ذلك إلى ترتيب الأنواع)[3]. إلا أنه باعتماده على هذين المقياسين لتأكيد شعرية الرجز ورد رأي من زعم أنه ليس بشعر، يكون قد وضع مفهوم الشعر نفسه في صلب إشكالية الأنماط.

فرغم كون عبارة «أنواع القريض» التي يتضمنها قوله: (فقرأ علي ما أنشأه من أنواع القريض)[4] لا تعدو كونها إشارة إلى أغراض الشعر المعروفة، يظل اعتباره الرجز نوعًا ينتسب إلى جنس أعم منه هو الشعر دليلاً على أنه كان يدرك أن المفهوم الحقيقي للأنواع الشعرية أوسع من أن يكون مجرد أغراض كالمديح أو النسيب.

لقد مال التصور النقدي المدرسي إلى دراسة الشعر باعتباره مفهومًا بسيطًا غير مركب يمكن تصنيفه حسب معانيه الكبرى إلى الأصناف التي اصطلح على

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٧٠، وانظر: قوله أرى الحي جنسًا ظل يشمل عالمي ... بأنواعه لا بورك النوع والجنس. اللزوم: ٩/٢. وانظر إشارته إلى أن الغريزة أنواع وأجناس: اللزوم ٤٩/٢.

(٤) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

تسميتها بالمديح والهجاء والفخر والنسيب والغزل إلخ، أو تصنيفه حسب أوزانه إلى طويل ومديد وبسيط ووافر وكامل....، إلا أن هذا التصنيف لا يخل بكون الشعر مفهوما بسيطًا أي واحدًا غير متنوع.

فالأغراض الشعرية كلها - وكذلك الأوزان - ليست إلا وجوها لفن واحد هو القصيد، وإذا كان تصنيف الشعر حسب أغراضه[1] لايثير أي إشكال نقدي في علاقته بقضية الأنماط، فإن في تصنيفه حسب الأوزان ما يثير بعض الإشكال.

فالرجوع إلى المصادر يكشف للباحث عن أن القدماء كانوا يميلون إلى تمثل مفاهيم هذه الألقاب المتعلقة بالشعرعبر نظام ترتيبي يكون فيه مصطلح قصيد مرادفًا لمصطلح شعر[2]، وتكون فيه مصطلحات كالرجز والرمل والهزج والخفيف - مثلاً - دالة بالضرورة على بعض الأوزان التي يتحقق من خلالها القصيد.

إن القصيدة ليست إلا التشخيص المفرد للقصيد[3]، والمقطوعة التي تعتبر بالقياس إلى القصيدة شعرًا غير مكتمل لا تختلف عنها حسب التصور المشهور إلا من حيث عدد الأبيات المتراكمة، فالمقطوعة عندما تبلغ عددًا من الأبيات تصبح قصيدة، ولا يحتاج هذا التحول إلى أي تنظيم ظاهر جديد للمكونات الموسيقية الشعرية لأن المقطوعات تشارك القصائد في استغلال إيقاعات نفس الأوزان، ومن بين هذه الأوزان الرجز والرمل والهزج والخفيف.

لقد كان هذا التمثل الأحادي للشعر العربي القديم عبر صورة واحدة هي القصيدة هو التمثل الذي ساد واستقر لدى معظم النقاد القدامى ولدى كثير من المحدثين، لكن بعض ما نعثر عليه من النصوص والإشارات النقدية يعتبر رغم قلته تشكيكًا ضمنيًّا في سلامة هذا الفهم الموحد لدلالة هذه المصطلحات بربطها بالمفاهيم العروضية الخليلية باعتبارها مفاهيمها الوحيدة.

---

(١) الملاحظ أن هذا التصنيف يعتبر قاصرًا لاحتمال ورود معاني المديح وغيره من الأغراض في جنس أدبي آخر غير الشعر كالرسالة والمقامة.

(٢) من حيث هو لفظ موزون مقفى يدل على معنى، كما عرفه بذلك قدامة.

(٣) لأن التاء في القصيدة دالة على المفرد.

فمن المصطلحات التي يذكر ابن وهب أن الخليل اخترعها[1] الطويل والمديد والهزج والرجز، والنص على أنها مخترعة دليل على جدتها.

وإذا كانت هذه الإشارة إلى الجدة لا تربك الباحث عندما تكون متعلقة بمصطلحي الطويل والمديد اللذين لا يظهران في المصادر القديمة إلا داخل المنظومة الخليلية، فإن اعتبار مصطلحي هزج ورجز مخترعين رغم ورودهما في نص سابق[2] بزمنه لعروض الخليل، دليل على أنهما لا يردان في المصادر بنفس المفهوم الاصطلاحي.

إن المصادر والدواوين القديمة تتضمن نصوصًا نثرية وشعرية غير قليلة تفيد أن مفهوم الرجز كان يرد باطراد مقابلاً لمفهوم القصيد[3]، والمقابلة بينهما تكشف عن أن التفريق بينهما تصور نقدي قديم، وهو تمييز كان يشعر العلماء بأن المفهوم الشائع لمصطلحي قصيد ورجز مفهوم غير دقيق، لذا حاول بعضهم رفع هذا اللبس بجعل التقابل بين القصيد بكل أوزانه وبين وزن الرجز لاسيما المشطور والمنهوك، فالرجز (يسمى قائله راجزًا كما يسمى قائل بحور الشعر شاعرًا)[4].

وكان من الممكن الاطمئنان إلى هذا التقسيم لولا أن الشطر والنهك مما يدخل السريع والمنسرح فضلاً عن الرجز.

لقد نبه الأخفش على أن الرجز عند العرب (كل ما كان على ثلاثة أجزاء) [5]، وذهب ابن جني إلى أن كل شعر (تركب تركيب الرجز سمي رجزًا)[6]، وبسط أبو العلاء القول في أن تلبيات العرب الموزونة التي تعد في رأيه كلها من الرجز[7] جاءت على

---

(١) نقد النثر: ص ٧٤.

(٢) المقصود قول ابن المغيرة: « لقد عرفنا الشعر...». السيرة: ١/٢٧٠ وانظر ما تقدم.

(٣) انظر: القصيدة عند مهيار: ص ٤٢ -٤٣ و ٤٦١ -٤٦٩. ومفهوم الشعر / الشرقاني/ رسالة مرقونة: ١/٣٦ -٣٧ و٢/٤٤٦.

(٤) لسان العرب: مادة رجز.

(٥) لسان العرب: مادة رجز.

(٦) نفسه: نفس الجذر.

(٧) رسالة الغفران: ص ٥٣٧.

منهوك الرجز الصريح ومنهوك المنسرح كما جاءت على مشطوره ومشطور السريع[1]، ونقل ابن رشيق عن الجوهري ما يقارب هذا[2].

ومثل هذا التوسع في فهم دلالة مصطلح رجز يجعلنا أمام مفهومين اصطلاحيين لنفس الكلمة، أولهما يحيل على الرجز / الوزن الذي ذكره الخليل ضمن الأوزان الخمسة عشر، والثاني يحيل على فن واسع من النظم يشمل الرجز/الوزن ومشطور السريع ومنهوك المنسرح.

إلا أننا نجد من العلماء من رفض هذا التوسع محاولاً رفع اللبس الذي ينجم عن المقابلة بين الرجز والقصيد بسلب الرجز شعريته، فالمفهوم الأحادي لمصطلح شعر يجعله مرادفًا للقصيد، وإذ كان الرجز غير القصيد فالنتيجة أنه - أي الرجز - (ليس بشعر عند أكثرهم)[3].

لكن هذا النفي لشعرية الرجز لا يرفع اللبس لأن العلاقة بينه وبين سميه الذي ذكره الخليل ضمن أوزان الشعرالعربي تظل إشكالاً نقديًّا. ولا يبدو أبوالعلاء مطمئنًا إلى التفسير الذي يجعل الرجز جنسًا غير شعري، فرغم كونه ينقل عن بعض العلماء قولهم: (الرجز كله ليس بشعر)[4]، نجده يرفض - محتجًّا - أن يكون الرجز جنسًا من الكلام مختلفًا عن الشعر[5] لأن القصيد والرجز لديه جنس واحد[6]. إن أبا العلاء بتفريقه بين الرجز والقصيد باعتبارهما نوعين أو نمطين شعريين وبين الشعر باعتباره جنسًا من الكلام شاملاً، يلزم الباحثين ضمنيًّا بالاعتراف بمشكلة تداخل المصطلحات[7] والمفاهيم الاصطلاحية، إذ لا يتصور أن يكون الرجز نوعًا شعريًّا مستقلاً عن القصيد ويكون في الحين نفسه وزنًا من أوزانه.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٤ - ٥٣٧، وانظر: الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٢) العمدة: ١٨٢/١.

(٣) لسان العرب: مادة رجز. وانظر: العمدة: ١٨١/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٩.

(٥) انظر: قوله في الصاهل والشاحج: ص ١٨١. (وإنما ذكرت ذلك خشية أن تذهب إلى أن الرجز..).

(٦) الصاهل والشاحج: ص ١٨٢.

(٧) انظر: مقالة: تداخل المصطلحات... / مجلة ك. أ - عدد (٤) خاص بندوة المصطلح، السنة ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨ م: ص ٣٢.

والرجوع الى بعض الإشـارات القديمة يكشف لنا عن أن الميل إلى التمثل الأحادي لمصطلح رجز قد أدى إلى الخلط بين مفهومين اصطلاحيين متباينين يحيل أحدهما على الرجز/الوزن الذي عد أحد أوزان القصيد، بينما يحيل الثاني الرجز/ النوع أو النمط، الذي كان يعد عند العرب القدامى - مثل القصيد - نوعًا من أنواع الكلام الشعري.

فالرجز (نوع من الشعر القصير وبحر من بحور الشعر... وبالجملة فالرجز يستعمل بمعنيين أحدهما الشعر الذي له ثلاثة أجزاء كمشطور الرجز والسريع، وثانيهما بحر من البحور المشتركة بين العرب والعجم وهو مستفعلن ستة أجزاء)[1].

ويبدو أن هذا التداخل بين المفهوم العروضي وصورة النمط لم يكن مقصورًا على مصطلح رجز وحده، إذ يفهم مما سمعه الأخفش من بعض الأعراب أن مفهوم الشعر عندهم كان يتسع ليشمل غيرالقصيد والرجز، فقد سمع (كثيرًا من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورمل ورجز، أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام[2].... والرمل: كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمل، والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء)[3]. واكتفاء هذا التقسيم المسموع من العرب بالإشارة إلى الرمل والرجز يدل على أن التصنيف لا يتعلق بتعداد البحور الشعرية، وبذلك يكون الأخفش قد نقل ما يثبت أن لجنس الشعر أنواعًا ثلاثة هي القصيد والرمل والرجز.

وإذا نحن تأملنا في الدلالة العميقة لقول ابن بزرج: (أقصد الشاعر وأرمل وأهزج وأرجز، من القصيد والرمل والهزج والرجز)[4]، وجدنا أنفسنا أمام نوع أو نمط رابع هو الهزج الذي كان الوليد بن المغيرة قد أشار إليه في قولته المشهورة[5].

---

(١) كشاف اصطلاحات الفنون: ٣/٣٨ (مصطلح الرجز).

(٢) ورد نفس النص في لسان العرب مادة: «قصد»، مع إضافة عبارة: «والخفيف التام». وسياق كلام الأخفش يفيد أن هذه العبارة سقطت من الأصل الذي نشر عنه عزة حسن كتاب القوافي.

(٣) القوافي: ص ٦٧ -٦٨.

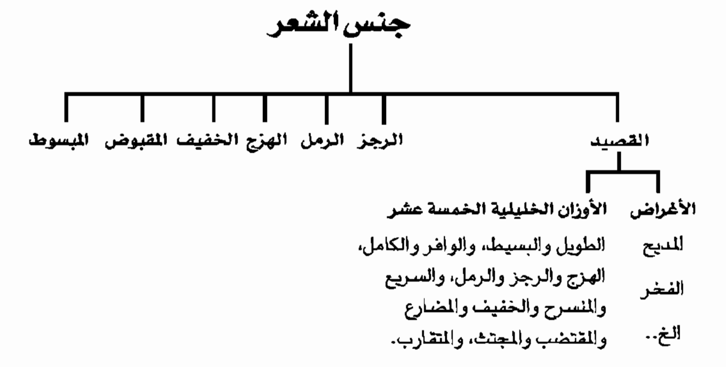
(٤) لسان العرب: مادة قصد.

(٥) السيرة: ١/٢٧٠، حيث قوله: (لقد عرفنا الشعر كله ورجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه).

ويرد نفس التعداد الرباعي لأنواع جنس الشعر في ما نقل عن أبي الحسن الأهوازي أنه (ذكر في كتاب القوافي أن الشعر عند العرب ينقسم إلى أربعة أقسام: الأول القصيد.. الثاني الرمل.. الثالث الرجز.. الرابع الخفيف)[1]، لكن ما يلاحظ في هذه القسمة الرباعية أن «الخفيف» حل فيها محل «الهزج»، وهو اختلاف يدل على وجود نوع شعري خامس هو الخفيف.

وإذا ما عدنا إلى قولة الوليد بن المغيرة، وجدناها تتضمن ما يفيد وجود نوع سادس وآخر سابع هما المقبوض والمبسوط، هذا إذا لم نعتبر القريض نوعًا ثامنًا[2].

وإذا اكتفينا بهذه النصوص وحدها مفترضين عدم وجود نصوص أخرى غيرها جاز لنا أن نتحدث عن القصيد باعتباره نوعًا أو نمطًا شعريًّا واحدًا من سبعة أنواع تنتمي كلها إلى جنس واحد شامل لها هو الشعر كما يتضح من التفريع الآتي:



لقد رد أبوالعلاء الرأي الذي ينفي أن يكون الرجز شعرًا، ونص على أن (الشعر جنس والرجز نوع تحته)[3] وعلى أن القصيد والرجز جنس واحد[4]، مؤكدًا بذلك

(١) كشاف اصطلاحات الفنون: ٤/١١٠. (تحقيق لطفي عبد البديع، طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).
(٢) استئناسًا بما ذهب إليه أبو العلاء، انظر: ما تقدم، حيث الحديث عن القريض والرجز.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٨١.
(٤) نفسه: ص ١٨٢.

اعترافه الصريح بنوعية الرجز ونمطيته واستقلاله عن القصيد وإن كان موقفه النقدي منه مختلفًا عن موقفه من القصيد كما سيتضح. لكن الملاحظ أنه لم يول الأنماط الأخرى نفس الاهتمام.

ولا نشك في أن ما توافر لأبي العلاء من النصوص والمرويات كان يسمح له بأن يخص باقي الأنماط أو الأنواع بنفس العناية التي خص بها الرجز، ولا نجد لهذا الإهمال إلا تفسيرًا واحدًا هو رغبته في أن يجعل السكوت عنها أو إيراد ألقابها في سياق دلالي مضطرب وسيلة إلى إماتتها نقديًّا وتصييرها في حكم المعدوم.

فالإشارة إلى الهزج ترد لديه في سياق الحديث عن الطرائق الثماني[1] المرتبطة بصناعة الغناء. ونعثر على مثل قوله: (لأن في الشعر هزجًا)[2]، لكن سياق الكلام يفيد أنه يقصد به الوزن الخليلي[3] المعروف. وترد الإشارة إلى المقبوض والمبسوط في قوله ملغزًا: (..لرأيت الطويل العاثر مديدًا والخفيف المقبوض بسيطًا إليهم..وأردت بالمقبوض الذي قبضه الكف.. وأوهمت أني أريد المقبوض الأجزاء.. وليس في الخفيف من الأوزان قبض، فذلك تقوية للإلغاز.. وعنيت بالبسيط المبسوط للضرب لأن في الشعر وزنا يقال له البسيط...)[4]، لكن تصريحه بأن الإلغاز بهذه الكلمات إنما هو عن الأوزان التي سماها الخليل دليل على أنه تعمد أن يفرغ قولة الوليد بن المغيرة من دلالتها من خلال جعلها حاضرة في ذهن القارئ بلفظها دون دلالاتها النقدية المغيبة، وبذلك يظل مفهوم المقبوض والمبسوط مفهومًا مبهمًا رغم محاولة بعض الدارسين

---

(١) الفصول والغايات: ص ٨٨ - ٨٩. والصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨، وانظر إشارة بلاشير إلى عدة مفاهيم يحتملها مصطلح هزج في:
Deuxième contribution à l'histoire de la métrique arabe: Notes sur la terminologie Primitive. Par Régis Blachère, ARABICA VI: p 136.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٧ -٥٤٨.

(٤) نفسه: ص ٥٤٨.

تجلية هذا الإبهام[1] ورغم ورود لفظة بسيط لدى أبي العلاء مقترنة بالنشيد في سياق يوحي بأنها كانت اصطلاحًا مرتبطًا بطريقة من طرق الأداء الصوتي في صناعة الإنشاد عند العرب القدامى[2].

وتتردد في مؤلفاته الإشارة إلى الخفيف لكن ذلك يظل مرتبطًا بالحديث عن طرائق الغناء[3] أو بأوزان الخليل، ولعل الإشارة الوحيدة التي بدا فيها مصطلح خفيف ملمحًا إلى النمط الرابع الذي ذكره الأهوازي[4] هي قوله: (..صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل...)[5]، فإيراد المصطلح هنا ضمن الحديث عن الصناعة الشعرية يفيد أن المقصود به ليس طرائق الغناء، كما أننا لا نستطيع تفسيره بالوزن الخليلي المعروف لأنه ورد مقترنًا بالثقيل، ولم يذكر علماء العروض وزنا يحمل هذا اللقب، لكننا عندما نعود إلى ما وصف به أبو الحسن الأهوازي النمط الرابع[6] في قوله: (الرابع الخفيف وهو المنهوك وأكثر ما جاء في ترقيص الصبيان واستقاء الماء من الآبار)[7]، نلاحظ أنه ميز الخفيف بقصره الشديد الذي يجعله صالحًا لترقيص الصبيان، وهو قصر ناجم عن النهك أي ذهاب ثلثي أجزاء البيت، وهذا التمييز شبيه بما ميز به أبوالعلاء الخفيف.

فمقابلته الخفيف لما قصر من الأبيات والثقيل بما طال منها يدل على أنه يقصد به ما بني من الشعر على أبيات قصيرة قليلة الأجزاء، وأنه يقصد بالثقيل ما بني منه على أبيات طويلة كثيرة الأجزاء، ولا يختلف هذا عن تفسير الأهوازي للخفيف المنهوك من الشعر.

إن هذه الإشارة رغم ما فيها من تلميح إلى مفهوم الخفيف النمط تفتقر إلى الوضوح الذي يسمح باختراق الحاجز النقدي الذي اختاره أبوالعلاء لحجب مفاهيم

---

(١) يعترف بلاشير بكون المصطلحين مبهمين. انظر: مقالته المذكورة: ص ١٤٠-١٤١، والعروض والقافية / العلمي: ص ٣٤. وانظر مقالة: المقبوض والمبسوط: مجلة. ك. أ. عدد خاص بالمصطلح: ص ٢٥٥.

(٢) انظر: قوله في اللزوم: ٣١٨/١: .... ومنها بسيط مقتضى ونشيد.

(٣) انظر: قوله مثلاً في سقط الزند/ شروح: ص ١١٠٩: وهواك عندي كالغناء لأنه ... حسن لدي ثقيله وخفيفه.

(٤) انظر: ما تقدم.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤. وانظر النص بأكمله في ما تقدم.

(٦) بعد القصيد والرمل والرجز. انظر: ما تقدم: الصفحة السابقة.

(٧) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

بعض الأنماط الشعرية القديمة ونماذجها المنجزة[1]، وأقصد حاجز الصمت والتظليل والإبهام الذي جعله سبيلًا إلى إماتة بعض المفاهيم النقدية والموروثات الشعرية التي خالفت تصوره للشعر ولم تستسغها غريزته فتركها للنسيان يطوي ذكرها، ولم يكلف نفسه عناء التصريح[2] برفضه النقدي لها. ولا يبدو الشاعر مهتمًّا بصياغة موقفه النقدي من الأنماط الشعرية القديمة إلا في حديثه عن الرمل والرجز. أما الرمل فيبدو أن مفهومه الدقيق[3] لم يكن واضحًا لدى من تعرض له من العلماء قبل أبي العلاء، فالأخفش[4] يجعله مرة عيبًا من عيوب الشعر في سياق حديثه عن عيوب القافية، ويعرفه مرة أخرى بأنه كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، ويصفه مرة ثالثة بأنه ماكان مجزوءًا من الأوزان، ويعرفه مرة رابعة بأنه ماكان غير القصيد والرجز، لذا لا نستغرب أن يشوب بعض الاضطراب حديث أبي العلاء عن هذا النمط، فهو ينقل عن أبي عمرو الشيباني ما يعتبر تسليمًا بوجود نمط آخر كان عند العرب القدامى مثل الرجز معدودًا من جنس الشعر: (والرمل عند العرب مثل الرجز، حكى ذلك أبو عمرو الشيباني)[5]، لكن هذا التعريف أتى شرحًا لقوله في إحدى فصوله: (واشتاق الحادي رملاً....)[6]، وربطه الرمل بالحداء يفيد أنه يقصد به نفس الرمل الذي ترد الإشارة إليه في قوله شارحًا شعرًا لأبي تمام[7]: (أي: هذه العيس يعجبها الحداء.... وهم يقولون: الحداء غناء الإبل، قال الراجز:

---

(١) أورد أبوالعلاء بعض هذه النماذج في عبث الوليد: ص ٧٩، ورسائله / عطية: ص ٩٣. ومما أورده قول بعضهم: (قد وعدتني أم عمر أن تا..). وقد ذكر الأخفش أنه كان ينصح الأعراب بألا ينقلوا مثل هذا الشعر. انظر: كتاب القوافي: ص ٤٧.

(٢) يختار أبوالعلاء أحيانًا أسلوب السكوت والتجاهل عندما يتعلق الأمر بمفاهيم أو نماذج يستضعفها فيراها أهون من أن ينكرها، كما يتضح من سكوته مثلًا عن مربع البسيط وعن الخبب رغم أنه نظم على الأول في اللزوم ولمح إلى الثاني. انظر: اللزوم: ٢٣٠/٨، والصاهل والشاحج: ص ٥٢٧، حيث ينكر ركض الخيل دون أن يستعمل مصطلح المتدارك أو الخبب المشهورين. وانظر: ص ١٩٢ حيث يورد أبياتًا من إيقاع الخبب وهو يصف ضرب الناقوس، لكن دون أن يسمي الوزن باسمه.

(٣) لا نتحدث هنا عن الرمل، الوزن الخليلي المعروف عند العروضيين، ولا عن الطريقة المعروفة عند أصحاب صناعة الموسيقى والغناء.

(٤) انظر: كتاب القوافي: ص ٦٧ – ٦٨.

(٥) الفصول والغايات: ص ١١١.

(٦) نفسه: ص ١٠٩.

(٧) قوله: تصغي إلى الحدو إصغاء القيان إلى ... نغْم إذا استغربته من مُطارحها. ش. د. أبي تمام: ٣٤٨/١.

غـنَّـى لَـهَـا عَـبْـدَ يَـزِيـدَ بـالـرَّمْـلِ
وَانْـبَـعَـثَـتْ كَـأنَّـهـا الـرِّيـحُ الشَّـمـلِ

ويروى: بالزمل، وهو أصح)[1].

ورواية الزمل بالزاي التي اعتبرها أبوالعلاء هي الأصح ترد في قول الراجز:

لا يُـغـلـبُ الـبـازع مـا دام الـزمـل
إذا أكـبَّ صـامـتًـا فـقـد حَـمَـلْ[2]

وهي الرواية التي اختارها ابن جني مرجحًا إياها على رواية الراء: (هكذا رويناه عن أبي عمرو: الزمل بالزاي المعجمة، ورواه غيره: الرمل بالراء أيضًا غير معجمة، قال: «ولكل واحد منهما صحة في طريق الاشتقاق»)[3].

وترد رواية الراء في قول النابغة الشيباني:

مِـنْـهُ أهَـاذ تَـشَـجَّـى مِـنْ تَـكَـلُّـفِـهَـا
وَالـبَـسْـطَ والـفَـخْـمُ والـتَّـقْـيِـيدُ والـرَّمـلُ[4]

وقد فسر الزمل بالرجز[5]، لكنه تفسير غير دقيق، فالرجز شعر تحدى به الإبل ويستعان به على العمل الشاق والرمل أو الزمل أيضًا من أشعار الحداء والأعمال الشاقة، كما يتضح ذلك من حديث أبي العلاء عن اشتياق الحادي إلى الرمل ومن الشعر الذي استشهد به وكذلك من الرجز الذي رواه ابن جني.

ولعل ذلك كان سببًا في هذا الخلط بين الرمل والرجز، فالرجز ليس الحداء وإنما هو الشعر الذي تتحقق فيه أنغام الحداء، وكذلك الرمل فهو ليس الحداء نفسه وإنما الشعر الذي يحمل أنغام هذا الفن الإنشادي القديم.

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤٨/١.

(٢) لسان العرب: مادة زمل.

(٣) انظر: لسان العرب: مادة زمل.

(٤) ديوانه: ص ٩٦. وانظر مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: ص ١٣٨.

(٥) لسان العرب: مادة زمل.

أما قبول الخلط بين الرمل والرجز نتيجة اعتبار الرجز هو الحداء نفسه، فإنه يلزم باعتبار شعر القصيد الذي تتغنى به الركبان هو الغناء نفسه، واعتبار شعر الخفيف/النمط الذي يرقص به الصبيان هو الرقص نفسه، وليس الأمر كذلك.

ويدل على استقلال الرمل عن الرجز من حيث هما نمطان قول جرير: (نسبت فأطرفت وهجوت فأرذيت ومدحت فأسنيت ورملت فأغزرت ورجزت فأبحرت)[١]. إن الرمل كالرجز من أشعار الحداء، والحداء صناعة موسيقية مستقلة بنفسها كما يفهم من كلام الفارابي[٢]، فليس الرمل والرجز - إذن - إلا الكلام الشعري الذي تملأ به أنغام الحداء وإيقاعاته من حيث هي ألحان متصورة في الحس مستقلة بنفسها باعتبارها قوالب إنشاد قابلة لأن تقترن - كلما أراد لها الحادي ذلك - بالرجز النمط أو الرمل النمط وربما بأنماط شعرية أخرى لا نعرفها، لذلك وجدنا أبا العلاء يكتفي بأن يميز الرمل الذي يشتاق إليه الحادي بأنه عند العرب مثل الرجز[٣].

ويدل بيت النابغة الذي قارن فيه - وهو يصور فاعلية الإطراب في شعره - بين الرمل والفخم دلالة صريحة على أن للرمل في نفس الكلام الشعري الملحن الذي ينشده الحادي وجهين: أولهما موسيقي صرف يتمثل في النغم والايقاع، والثاني لغوي صرف يتمثل في الشعر من حيث هو كلام مؤلف تأليفًا خاصًا.

والوجه الأول هو مبعث الطرب والاشتياق أو ما يشبههما من الأحوال كما يفهم من حديث النابغة عن الشجو، أما الوجه الثاني فهو الوجه الشعري أو وجه الكلام الشعري غير المقترن باللحن كما يستنتج من كون سياق المعنى افتخارًا من النابغة بشعره. ولعل في هذا الفصل بين الوجهين ما يساعدنا على معرفة مصدر هذا الإطراب الناجم عن كون الرمل مرة هو الشعر المطرب المحمود وكونه مرة أخرى

(١) الأمالي: ٢/١٨٠. وفي روضة الأديب / أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ص ٢٠٥: (ورملت فأغورت).
(٢) الموسيقى الكبير: ص ٦٨.
(٣) انظر: ما تقدم.

هو الشعر المهزول الضعيف غير مؤتلف البناء[1]، فإعجاب العرب القدامى بهذا النمط من الشعر إنما كان إعجابًا به من حيث هو كلام شعري ملحن توجهه قوانين صناعة الإنشاد، وقد سبقت الإشارة إلى أن مسكويه أرجع نفور طباع المولدين من بعض الأشعار الجاهلية إلى انفصال هذه الأشعار عن الألحان لأن الشعر عند الجاهليين كان في رأيه مصحوبًا بالأنغام، وكانت الألحان تجبر ما فيه من زحاف[2].

ونستخلص من هذا أن وصف القدماء للرمل بأنه كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء - أي غير منتظم الوزن - ليس إلا وصفًا للوجه الثاني بعد انفصال شعر الرمل عن أنغام الحداء التي كانت تسد الخلل الايقاعي الشعري/اللغوي الناجم عن عدم اكتمال أجزاء الوزن وانتظامها أو عن عدم وجود الوزن أصلاً، وقد أشار الفارابي إلى صنف من الغناء تكون فيه الألحان مقترنة بأقاويل غير موزونة[3]، كما كان الجاحظ قبله قد نبه على كون أشعار العجم المغناة لا وزن لها، وأنها إنما تبنى على نوع من المط عند الأداء يعوض الوزن الغائب[4].

فالرمل حسب هذا هو الشعر الموزون من خارجه بالتنغيم والمط والمد لا بأجزائه العروضية وبنائه اللغوي الداخلي، ومفهوم ذلك أن هذا الشعر يصبح بعد انفصاله عن الأنغام شعرًا مضطرب الوزن أو غير موزون، وهذه الصورة هي التي رسمها العلماء في عصور التدوين المتأخرة لهذا النمط الشعري بعد أن وصل إليهم منفصلاً عن ألحانه وطرق أدائه التي كانت مرتبطة بقوانين صناعة الإنشاد[5]، فبدا لهم مضطربًا ناقصًا عن الأصل.

---

(١) كما عرفه بعض القدماء. انظر: لسان العرب: مادة رمل.

(٢) انظر: ما تقدم، والهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلًا عن تاريخ النقد: ص ٢٣٨.

(٣) انظر: الموسيقى الكبير: ص ١٠٩٣.

(٤) انظر: العمدة: ٢/ ٣١٤، حيث الإشارة إلى أن العجم تضع موزونًا على غير موزون.

(٥) أشار الفارابي إلى هذه الصناعة وسماها صناعة قول القصائد والقراءة بالألحان. الموسيقى الكبير: ص ٦٨.

ونجد من بين هؤلاء العلماء من لم يستطع أن يوفق بين كون الرمل مصطلحا قديمًا وضعه الجاهليون لتسمية أحد أنواعهم الشعرية وكون هذا الشعر الرملي مضطربًا، ففضل أن يصفه دون تقويمه بأنه ما كان غير القصيد والرجز: (وأما الرمل فإن العرب وضعت فيه اللفظة نفسها عبارة عندهم عن الشعر الذي وصفه باضطراب البناء والنقصان عن الأصل. وبالجملة فإن الرمل كل ما كان غير القصيد من الشعر وغيرالرجز)[1].

لكن المفهوم الذي استقر وغلب هو كون الرمل شعرًا مهزولاً ضعيفًا، وهو المفهوم الذي صدر عنه أبوالعلاء وهو يتخلص من شرح مصطلح القصيد إلى ذكر الأنماط الشعرية المشهورة عند العرب: (وحكى سعيد بن مسعدة أنه سمع بعض العرب تقول: الشعر ثلاثة: القصيد والرجز والرمل، فالقصيد ما كان طويل الوزن، والرجز هو الذي يجيء كأنصاف الأبيات، والرمل زعم سعيد بن مسعدة في حكايته أنه كل شعر مهزول غير مؤلف الأجزاء، ومثله قول عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، وبقول آخر: (ألا لله قوم ولدت أخت بني سهم...)[2]، إلا أن عبارة أبي العلاء تبدو في إشارتها إلى اضطراب بناء الرمل الايقاعي أوضح وأدق مما نجده في المصادر، فالأخفش قد عرفه بأنه كل شعر غير مؤتلف البناء[3]، وعرفه بعض العلماء بأنه (كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء)[4] دون تحديد موطن عدم الائتلاف، أما أبوالعلاء فقد جعله كل شعر غير مؤلف الأجزاء مع الإشارة المقصودة إلى الأجزاء، وهي إشارة تفيد أن أبا العلاء كان ينظر إلى الضعف وعدم الائتلاف فيه من حيث هو خلل في البناء العروضي أي في الوزن.

ويؤكد قصدَه إلى حصر الاضطراب في اختلال الوزن وقوفُه عند البيتين اللذين مثل بهما الأخفش لاضطراب الرمل قصد تحليل بنائهما الايقاعي: (فأما قصيدة عبيد

(١) لسان العرب: مادة رمل.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٧٢.

(٣) كتاب القوافي: ص ٦٧.

(٤) انظر: لسان العرب: مادة رمل.

فتنبو عنها الغرائز، وأما الأبيات الميمية – وتنسب إلى ابن الزبعرى – فمستقيمة في الحس إلا أن وزنها قصير)[1]. فقصيدة عبيد في رأيه صالحة للتمثيل بها للرمل لأنها مضطربة الوزن، أما الشعر المنسوب إلى ابن الزبعرى فوزنه وإن قصر سليم غير مختل، لذلك اعتبره ضمنيًّا غير صالح لأن يكون مثالاً لهذا النمط.

إن الرمل حسب تصوره لا يمكن أن يكون إلا شعرًا مختل الوزن، كما أن شعرية ما رواه الرواة الثقات من الأشعار المضطربة أوزانها لا يمكن أن يتصور إلا في سياق مفهوم هذا النمط الذي سمته العرب «الرمل» ووصفه العلماء بعد انفصاله عن أنغام إنشاده بأنه شعر مهزول غير مؤتلف البناء، والموقف النقدي الذي يتخذه أبوالعلاء من المرويات الشعرية المضطربة الوزن موقف ضمني من هذا النمط الشعري القديم.

إن ما يربط الرمل – ظاهرًا – بالشعر هو القافية، وقد ذكر أبوالعلاء أن الشعر لا يستغني عن القوافي[2]، لكنه لا يقوم[3] بدون وزن، ولذلك لم يخف حيرته[4] النقدية أمام ما وقف عليه من مرويات نقلها العلماء ضمن الشعر رغم اختلال أوزانها.

وإذا كان قد وصف بعض هذه المرويات بأنها أبيات شعرية، فإن مثل هذا الوصف في كلامه ليس إلا مجاراة للعلماء اللذين جعلوها قبله شعرًا.

أما موقفه النقدي الحقيقي منها فيتجلى في حكمه على بعضها بأنه كلام مضطرب لا نظام له: (فانتقض ترتيب الدكان حتى صار كأنه كلمة عدي بن زيد التي على الراء المقيدة، أو أبيات بيهس المعروف بنعامة، وإنما سميتها أبياتًا لأن الرواة يوقعون عليها هذا الاسم، ولا نظام لها في الحقيقة. والأبيات:

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٧٢.

(٢) انظر: ما تقدم، ولنظر رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٣) لأن الشعر لديه في جوهره كلام موزون كما تبين من تعريفه للشعر. انظر: ما تقدم.

(٤) انظر: رسالة الغفران: ص ١٩٧، والصاهل والشاحج: ص ٢٠٥ – ٢٠٦، حيث يشير إلى أشعار رويت ضمن المنظوم رغم اضطراب وزنها، كبائية عبيد وبعض ما روي من شعر الأعشى والطرماح.

يـــا لــهـــا نَـــفْـــسًـــا يـــا لـهـــا

أَنَّـــــى لــهـــا الـــطـــعـــمُ والـــســـلامَـــةْ

قـــد قـــتـــلَ الـــقـــومُ إخـــوتَـــهـــا

فـــبـــكـــلِّ أرضٍ زقَـــــــاءُ هـــامَـــةْ

فـــلأطـــرقَـــنَّ قـــومًـــا وهُـــــمْ رقـــودُ

ولأبـــــرِكَـــــنَّ بَـــــــزكَ الـــنـــعـــامَـــةْ

قـــابِـــضٌ رِجْـــــلٌ وبـــاسِـــطُ أُخْـــرَى

والـــســـيـــفُ أقـــرَمُـــــهُ أُسَـــــامَـــــةْ)[1]

فهذا الشعر الذي روي لبيهس مع غيره من المرويات المضطربة الوزن يعتبر حسب ما ذكره الأخفش رملاً، ورفضه الاعتراف بشعريتها يعد ضمنيًّا رفضًا للرمل النمط. والملاحظ أن هذا الرفض الذي نجده لدى أبي العلاء لم يكن جديدًا كل الجدة، فابن طيفور[2] كان قد نهب قبله - وهو يثبت بائية عبيد في مصنفه - إلى أن الأولى أن تعد هذه القصيدة لاختلال وزنها خطبة، لكن تصور هذا الخلل يظل مرتبطًا بقياس البناء الشعري إلى أوزان الخليل، وقد اعترف أبوالعلاء نفسه - وهو يشير إلى قابلية اللغة العربية للاستبحار- بأن العرب كانوا قادرين أكثر من غيرهم على بناء الأوزان، ولذلك صح لديه أنهم (أوفر حظًّا من الموزون لأن لغتهم تستبحر وإن لم تبن منها أوزان الشعر)[3]، ومقصوده أن العرب ابتكروا أبنية إيقاعية كثيرة لأن لغتهم كانت تتميز بطواعيتها وقابليتها لأن تستبحر، أي تولد منها البحور المتزنة الايقاع وإن لم تكن معدودة من أوزان القصيد التي ذكرها الخليل في منظومته العروضية.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥١ - ٤٥٢. والرواية المتداولة لدى العروضيين: مبرك النعامه.

(٢) انظر: المنثور والمنظوم: ص ٣٦، وقارن بقول أبي العلاء في اللزوم: ٢/٥١١:

ويصبح منثور البلى كنظيمة ... بناها عبيد لا يقيم لها وزنا.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

إن مقارنة هذه الأبنية المستبحرة بأوزان القصيد الخليلية يكشف عن أنه كان يميل إلى اعتبار كل بناء إيقاعي يخالف هذه الأوزان بناء مختلاً، ويبدو أن كثيرًا من المرويات الشعرية القديمة التي نبه العلماء على اختلالها كانت تنتمي إلى هذه الأبنية المستبحرة، لكن عدم انتسابها إلى الدوائر الخليلية(١) جعلها تبدو مختلة. ويظهر أثر هذا التمسك بالعروض الخليلي واضحًا في رفضه للخبب رغم كونه وزنًا مستقيم الايقاع وثيق العلاقة بالدائرة الخامسة كما لمح إلى ذلك هو نفسه(٢).

ولعل هذا التمسك كان وراء إلحاحه في مباحثه العروضية على لفت نظر القارئ إلى أنه يتبنى مذهب الخليل ليجعل ذلك ضمنيًّا إبعادًا لكل نظرية عروضية تضفي الشرعية الايقاعية على المرويات الشعرية التي اعتبرها حسب المعيار الخليلي مختلة. ولا يجب أن يعد هذا تعصبًا منه لهذا المذهب، فقد صرح بأن بعض الأوزان التي ذكرها الخليل نفسه موضوعة لا علاقة لها بالايقاعات الشعرية العربية الأصيلة(٣).

وقد يبدو هذا الحديث عن رفض أبي العلاء للرمل النمط، تكرارًا للحديث السابق عن رفضه للقول الشعري(٤) لأن الباعث على الرفض فيهما هو غياب الوزن، لكن هذا التشابه يختفي عندما نعلم أن موقفه من القول الشعري كان موقفًا من مفهوم نقدي دخيل على الثقافة العربية استعاره الفلاسفة المسلمون من الفكر اليوناني الفلسفي من خلال تبنيهم مقولة المحاكاة والتخييل، بينما كان موقفه من الرمل النمط موقفًا من موروث شعري عربي قديم لا علاقة له بالشعرية اليونانية ولا بمفاهيمها النقدية.

---

(١) المقصود الدوائر التي وضعها الخليل، فالأخفش في نظريته العروضية لم يكن يقول بوجود الدوائر. انظر: العروض والقافية: ص ١٩٣.

(٢) انظر: الفصول والغايات: ص ١٣١ حيث قوله: (فارحمني رب إذا صرت في الحافرة كالمتقارب وحيدًا في الدائرة). وانظر قوله في نفس الصفحة: (وقصيدة عبيد: أقفر من أهله ملحوب ...، ووزنها مختلف وليست موافقة لمذهب الخليل في العروض). وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ و ٥٤٧، حيث يقول: (وهذه الألفاظ ألغزتها عن أجناس الشعر التي رتبها الخليل).

(٣) انظر: الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٤) انظر: ما تقدم.

وأما الرجز فقد حسم أبوالعلاء الخلاف في كونه شعرا بعدِّه كل ما نظم عليه شعرًا[1]، وفي هذا الحسم رد على رأي من نهب - اعتمادًا على الأقوال التي استضعف فيها الشاعر هذا الفن - إلى أنه كان يتبنى الرأي القائل بأن الرجز ليس شعرًا[2]، فالرجز لديه شعر[3] والقصيد كذلك، والعلاقة بينهما كالعلاقة بين أي نوعين ينتسبان إلى جنس واحد، لذلك نجده يرد لديه مقابلاً صريحًا للقصيد في مثل قوله: (ولقد نظمت الرجز والقصيد قبل أن يخلق الله آدم.)[4]، ووصفه القرآن بأنه ليس من القصيد ولا الرجز[5]. ويظهر أنه كان يتعمد المقابلة بين اللفظتين حتى عندما تردان في سياق الإلغاز للدلالة على معنى آخر غير الشعر: (وحديث بالرجز وأخذ القصيد منك وكأني بك تحسب قولي لك: حديث بالرجز معنيًّا به الرجز من الشعر. وإذا وقع في ظنك ما وقع من تأول الرجز فلا ريب أنك تحسب قولي: وأخذ القصيد منك معنيًّا به القصيد من الشعر)[6].

ويفيد هذا ضمنيًّا أن الرجز في تصوره النقدي يستدعي نظيره الشعري - أي القصيد - ليكون التقابل بينهما تقابلاً بين نمطين شعريين متمازيين ينتسبان إلى نفس الجنس. إن من بين أوزان القصيد وزنًا سماه الخليل الرجز، لكن الرجز الذي يلح أبوالعلاء على إبرازه ليصوغ موقفه النقدي منه هو الرجز النمط الذي كان عند العرب فنًّا شعريًّا مستقلًّا عن فن القصيد، ويظهر هذا الإلحاح النقدي على مخالفة رأي الخليل قصد تنبيه القارئ على المفهوم القديم للرجز النمط في مثل قوله: (قال رجل من ربيعة:

---

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨٢.

(٢) انظر: مقالة: الرجز والشعر وموقف القدماء منهما، لمصطفى الجوزو: مجلة الفكر العربي، عدد ٢٥، السنة ٤، ١٩٨٢، ص ٣٢٤.

(٣) انظر: قوله في الصاهل والشاحج: ص ١٨١ : (وإنما نكرت نلك خشية أن تذهب إلى أن الرجز ليس بشعر كما قال ذلك بعض الناس).

(٤) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٥) نفسه: ص ٤٧٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٣٨٣ - ٣٨٧.

لأنْــــــكَــــــحَـــــــنَّ بــــبَّـــهْ

جَـــــارِيَـــــــــةً فـــــي قُــــبَّـــهْ

تُـــمَـــشِّـــطُ رأسَ لُـعْـبَـــــهْ

وهذا رجز عند العرب وإن كان الخليل يجعله من المنسرح)[١]، أو قوله على لسان الشاحج بعد إيراد نماذج من أشعار الحداء: (وهذه الأشعار التي ذكرت رجز عند العرب وإن زعم الخليل أن بعضها من السريع، ومثلها كثير)[٢]. فالمفهوم النقدي لمصطلح «رجز» في مؤلفاته[٣] هو المفهوم النمطي الذي ينسبه إلى العرب القدماء ويشير إليه أحيانًا بعبارة «الرجز على مذهب العرب»[٤] لا المفهوم الخليلي العروضي: (وكذلك جميع ما تسميه العرب رجزًا إذا عده أهل العلم بالعربية جرى عدده على ما تقدم ذكره)[٥].

ويظهر تمسكه بهذا المفهوم النمطي جليًّا في اعتباره مشطور السريع الموقوف رجزًا في مثل قوله: (أما يذكر وقد مر به في كتاب المجاز لأبي عبيدة قول الراجز:

يــا حــبَّــذَا الـقَـمْـرَاءُ والـلـيـلُ الـسَّــاجْ

وطُـــــرقٌ مــثـلُ مُـــــلاءِ الـــنُّـــسَّـــاجْ)[٦]

ولذلك نجده يتعمد – عندما يخرج من هذا المفهوم الواسع للمصطلح إلى المفهوم الخليلي – أن ينبه على هذا المفهوم الضيق دفعًا لكل التباس نقدي: (إلا أني خصصت به الرجز الذي ذكره الخليل دون الرجز على مذهب العرب) [٧].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٢) نفسه: ص ٣٨٦.

(٣) انظر: «أبو العلاء ناقدًا»: ص ١٥٥، حيث يزعم خالص بقوله غير متحفظ: (ولا توجد إشارة أخرى)، أن أبا العلاء لم يلحق المنسرح المنهوك والسريع المشطور بالرجز إلا مرة واحدة. والإشارات إلى ذلك جد كثيرة في مؤلفات أبي العلاء، بالتصريح أو بإيراد أبيات من المنسرح والسريع على أنها رجز.

(٤) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨.

(٥) رسالة الملائكة: ص ١٩٨ – ١٩٩. وانظر حديثه عن تلبيات العرب في رسالة الغفران: ص ٥٣٤ – ٥٣٧.

(٦)رسائله / عطية: ص ١٤١، وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠ حيث يورد البيتين من مشطور السريع المكشوف على أنهما رجز، وانظر نفس المصدر: ص ٣٩٣.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨.

ويكشف كل هذا عن وهم من ذهب إلى أن مفهوم «الرجز على مذهب العرب»، يعني لدى أبي العلاء استعمال (العرب للكلمة بدلالتها اللغوية على ارتجاز القوم في الحرب لا على الرجز في مصطلح علم العروض)[1]، كما يكشف عن أن الموقف النقدي الذي وقفه من الرجز إنما هو موقف من المفهوم الواسع لهذا المصطلح أي من الرجز النمط. أما التعبير عن الموقف نفسه فقد اتخذ في مؤلفاته صورًا متعددة منها الصريح ومنها ما ورد في سياق البناء الفني لبعض مؤلفاته.

فالرجز لديه فن شعري لا يسمو سمو القصيد:

قَصَّرتَ أن تُدركَ العلياءَ في شَرَفٍ

إنَّ القصائدَ لم يَلحقْ بها الرَّجَزُ[2]

والإحساس بضعف الرجز ونزول رتبته عن رتبة القصيد إحساس قديم عبر الشاعر عنه في عصر البداوة الشعرية نفسها، فنسبة وروده في الدواوين القديمة قليلة، وقلتها لها دلالتها النقدية في تصور أبي العلاء الشعري له: (ولا ريب أن الرجز أضعف من القصيد، فرؤبة والعجاج أضعف في النظام من جرير والفرزدق. ومن أقوى ما روي في تضعيف الرجز أن الفرزدق قال: إني لأرى طرقة الرجز فأدعه رغبة عنه. وقالة الرجز ثلاثة: فرجل لم يرو عنه غيره. كرؤبة وهميان بن قحافة وغيرهما، ورجل غلب عليه الرجز وربما جاء بالقصيد كأبي النجم والأغلب العجليين، ورجل كان القصيد أغلب عليه وربما جاء بالرجز كجرير وذي الرمة. وربما لم يرو عن الشاعر رجز البتة مثل زهير وطفيل الغنوي وقيس بن الخطيم)[3].

---

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ / هامش ١، حيث تخلط بنت الشاطئ بين الاستعمال اللغوي والاصطلاحي للفظة «رجز».

(٢) اللزوم: ١/٦٢١. وانظر قوله في: ص ١/٦٢٤: وهل يبلغ الشاعر الراجز. وقوله في: ١/٦٢٨:

ومن لم ينل في القول رتبة شاعر تقنع في نظم برتبة راجز.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٨٨ - ١٨٩. وانظر الفصول والغايات: ص ٣٢٠، حيث قوله: (والرجز أخفض طبقة من الشعر حتى يروى عن الفرزدق أنه قال: إني لأرى طرقة الرجز، ولكني أرفع نفسي عنه، وقال اللعين المنقري للعجاج:

وإذا كان بعض الشعراء القدامى قد ترفعوا في كتابتهم الشعرية عن الرجز فنالوا بذلك أشرف المنازل في الجنة الخيالية التي صنعها أبوالعلاء للشعراء، فإن تفرغ بعضهم الآخر إلى نظم الرجز دون الاهتمام بالقصيد كان السبب الذي جعل الشاعر يسكنهم في هذه الجنة بيوتًا حقيرة تليق بحقارة الفن الشعري الذي اختاروه: (ويمر بأبيات ليس لها سموق أبيات الجنة، فيسأل عنها فيقال: هذه جنة الرجز يكون فيها: أغلب بني عجل والعجاج ورؤبة وأبو النجم وحميد الأرقط وعذافر بن أوس وأبو نخيلة وكل من غفر له من الرجاز، فيقول: تبارك العزيز الوهاب لقد صدق الحديث المروي: إن الله يحب معالى الأمور ويكره سفسافها، وإن الرجز لمن سفساف القريض، قصرتم أيها النفر فقصر بكم)[1].

فالرجز النمط فن شعري ضعيف، ولا تقلل كثرته لدى الراجز من ضعفه، لذلك لم يتردد أبوالعلاء في الحكم على أراجيز أشهر الرجاز بأنها تعجز مجتمعة عن أن تكون في رتبة قصيدة متوسطة مستحسنة، أما القصيدة الجيدة فهي أشرف لديه من أن يقارن بها هذا الفن ولو كثر: (لوسبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة)[2].

ولا يفهم من هذا أن رفضه للرجز رفض له من حيث هو موروث شعري قديم فحسب، فقوله وهو يشير إلى الضرب السادس من السريع في شعر أبي الطيب: (والعرب تسمي هذا رجزًا)[3]مع التنبيه على كونها في رأي الخليل سريعًا، وإيراده بيتين من السريع سمعهما من أعراب زمانه على أنهما رجز، يؤكدان أنه كان يعد من الرجز النمط كل شعر بني بناءه قديمًا كان أم محدثًا، وهو تصور كان له تأثيره في إنجازه الشعري نفسه.

أبالأراجيز ياابن اللؤم توعدني... وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور).

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٣ – ٣٧٥.

(٢) نفسه: ص ٣٧٥.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق: ص ٦٠٣.

لقد رفض أبوالعلاء الرجز واستضعفه كما استضعفه بعض من سبقه من الشعراء والعلماء، إلا أن ما يميز موقفه الجد والصرامة التي واجه بها هذا النوع من الشعر. وإذا كنا نستطيع أن نرد رفضه الضمني للرمل النمط إلى غياب شعريته نتيجة اختلال وزنه فإن تفسير موقفه الرافض للرجز لا يخلو من صعوبة لعدم وجود مسوغ ظاهر لهذا الرفض، فهو لا ينفي شعرية الرجز لأن الغريزة التي يستمد منها مقصد القصيد شاعريته وهبت للراجز أيضًا: (ذكرك أحب إلى السمع من قيل عجزة، بين شعراء ورجزة، وهبت لهم الغرائز فجعلوا الصفات لكل مال صفتات أو لمومس هلوك)[1]، ولذلك يبدو موقفه هذا مرتبطًا بسمات ضعف ومهانة رسخت في هذا البناء اللغوي الصريح الشعرية لديه.

ولعل من بين الأسباب التي دفعته إلى المبالغة في مهاجمة الرجز الرغبة في الرد غير المباشر على شاعر معاصر له جعل من القرن الرابع العصر الجديد لفن الرجز، أقصد مهيار الديلمي[2] الذي ضمن ديوانه الضخم من الأراجيز ما يعتبر ديوانًا شعريًّا مستقلًّا في هذا الفن[3].

فكما كان أبوالعلاء الناقد الوحيد الذي تجاوز الاستضعاف الموروث للرجز إلى شن حملة نقدية عنيفة عليه من خلال الحط من قيمة الرجاز وأراجيزهم رغم الشهرة التي اكتسبوها، كان مهيار الشاعر الوحيد الذي جعل من الإكثار من الأراجيز وسيلة إلى رد الاعتبار النقدي إلى الرجز والتعبير غير المباشر عن إعظامه له وإعجابه بشعريته، كاشفًا عن عناية بهذا الفن تناقض الإهمال الذي تعرض له بعد ذهاب عصر الرجاز الكبار[4]، وتناقض الاستخفاف الذي واجهه به أبوالعلاء في نفس العصر.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٢) لا يشير أي مصدر إلى التقاء أبي العلاء بمهيار، لكن الثابت أن هذا الأخير كان من كبار شعراء العراق وبغداد عندما رحل أبوالعلاء إليها، وأنه كان تلميذًا للشريف الرضي وصديقًا كأبي العلاء لآل الموسوي، لذا نرجح أنه كان يعرف أشعاره كما كان يعرف أشعار التهامي لعنايته الخاصة بأشعار معاصريه. انظر: القصيدة عند مهيار: ص ٦٣٣. وانظر مقالة « تلمذة مهيار للشريف الرضي» / مجلة . ك. أ / فاس - العدد (٨) - ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م، ص ٨٧. وانظر سقط الزند / شروح: ص ١٢٦٤، حيث يخاطب الشريفين في فائيته.

(٣) يمثل الرجز حوالي خمس ديوانه الذي تجاوز عدد أبياته عشرين ألف بيت.

(٤) عرف هذا الفن بعض الانتعاش في طرديات أبي نواس، لكن ذلك لم يكن كافيا لفك الحصار النقدي عنه طوال

وقد يكون من بين هذه الأسباب نفوره من الصورة الجامدة التي حصر فيها أصحاب المنظومات التعليمية الرجز، فهذا الفن كان قد أصبح مطية يمتطيها النظامون لتصنيف المعارف[1] وتسهيلها على المحصلين، وتضايق أبي العلاء من النظامين ونظمهم الفقير الشعرية بين في كثير من مواقفه النقدية. أما التلقين العلمي نفسه فيظهر أن أبا العلاء - وهو الذي صنف في كثير من المعارف - اختار له أسلوبًا كشف عن أنه كان يتعمد أن يجعل طالب العلم يحصل أكثر قدر من المعارف دون الانتباه إلى ذلك من خلال تسليته بموضوع ظاهره شيق وباطنه يخفي كل المقولات العلمية المراد تلقينها ليسهل التحصيل[2].

لكن مهانة هذا الفن من حيث وظيفته الاجتماعية وبنائه اللغوي والايقاعي تظل الدافع الأقوى إلى رفضه، فالرجز في أصله كان مختلفًا عن القصيد من حيث نوع الأغراض التي كانت ترد فيه، وإذا كان هذا الفن في صورته المعروفة يشارك القصيدة في نفس الأغراض الشعرية فإن هذه المشاركة في رأي أبي العلاء مشاركة طارئة وخروج عن الأصل وتحول في الوظيفة الاجتماعية لأن السياق الاجتماعي الذي كان يستثمر فيه الرجز كان غير السياق الذي استثمر فيه القصيد: (وأما إنكارك أني جعلت الفاختة راجزة وأخرجت الرجز عما وضع له فقد وجدنا المتحققين بهذا الشأن في قديم الزمان والحديث أخرجوا الرجز عما ذكرت من الحداء، ومراس الأعمال إلى أصناف المدح وطبقات النسيب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثل ما افتنوا في القصيد)[3].

الأعصر العباسية.

(١) انظر مثلًا منظومة أبان اللاحقي في أخبار الشعراء: ص ٤٦ - ٥٢، ومنظومتي ابن عبد ربه في العقد الفريد: ٥٠١/٤ و ٤٣٠/٥.

(٢) انظر: مقالة «الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي»/ مجلة. ك. أ / أكادير / العدد(٥) سنة ١٩٩١م، ص١٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣. ويرد هذا رأي الجوزو الذي أراد أن يجعل من ورود أغراض القصيد في بعض الأراجيز دليلًا على أنها أصل في نظمه. انظر: مقالة الرجز / مجلة الفكر العربي / العدد (٢٥) / السنة (٤) - فبراير ١٩٨٢ م، ص ٣٢٠.

ومردُّ تلك المهانة إلى ارتباطه في أصله بأعمال اجتماعية شاقة كانت في معظمها[1] مما يتعالى أشراف العرب عن القيام بها لاختصاص العامة بها كالحداء والمتح: (ليكون مسكة للمنة ونريعة إلى النشاط)[2]. وإذا كانت طبيعة الأعمال التي وظفوا فيها الرجز تختلف من حيث سهولتها وليونتها ومشقتها وعنفها، فإن هذا الاختلاف يفرض أن يكون الرجز الذي يستعان به فيها يختلف من حيث بناؤه اللغوي باختلافها.

فالرجز في الأعمال السهلة والرتيبة لا يمكن أن يتصور إلا سهلاً مسترسلاً كالحداء مثلاً، بينما يتصور في الأعمال العنيفة مبنيًّا على الجهارة الصوتية والجعجعة كرجز الحروب والمقارعات العلنية، ويؤدي هذا إلى حصر صورتين أوليين للرجز: صورة الرجز السهل، وصورة الرجز المبني على أصوات ممتلئة ذات جلبة خشنة تقرع الأذن، وهو ما نعته أبوالعلاء بالحزن وهو ينفي الشعرية عن القرآن الكريم في قوله: (ما هو من القصيد الموزون ولا الرجز من سهل وحزون)[3]، إلا أن الجامع بين الصورتين على اختلاف بنائهما الصوتي الارتجال والاقتضاب.

فالارتجال طريقة في النظم كان يتميز بها الرجز عن القصيد، لأن الأصل فيه أن يقال على البداهة: (قال رجزه قبلاً أي بديها)[4]، بينما يبدو أن الأصل في القصيد كان التروي والتفكير والتنقيح والتهذيب: (وقالوا: شعر قصد إذا نقح وجود وهذب، وقيل: سمي الشعر التام قصيدًا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدًا ولم يحتسه حسيًا على ما خطر بباله وجرى على لسانه، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ولم يقتضبه اقتضابًا)[5].

---

(١) لا نستبعد أن المقارعات والمساجلات القبلية التي كان الرجاز يرتجلونها كانت تتميز عند العرب - بمهانتها وابتذالها - من المفاخرات والأهاجي التي كانت تعد فنًّا شريفًا ينفرد به الشاعر المقصد.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث قوله: (والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال ...) وانظر قوله في اللزوم: ١/٦٣٥: .... كما استعان السقاة بالرجز.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٤) الفصول والغايات: ص ١١٠.

(٥) لسان العرب: مادة قصد.

وإذا كان الارتجال طريقة قد تأصلت في نظم الرجز فإن السمة الشعرية التي يجب أن تكون قد ارتبطت بهذه الطريقة هي السرعة في الإنشاد، لأن الارتجال أمام السامعين لا يسمح بسكتة طويلة يمكن أن تكون فرصة للتفكير فيما سيقال. فالارتجال يستدعي العجلة، ونتائج العجلة لدى أبي العلاء مردها إلى الارتجال نفسه: (ما استعجلت فأقول ارتجلت لأن أخا الإعجال يحمل ذنبه على الارتجال)[١]. وتمييز الرجز بسرعة إنشاده وعجلة مرتجزه مقياس قديم يكشف عنه حديث ابن مسعود: (من قرأ القرآن في أقل من ثلاث فهو راجز)[٢]، وقد ذكروا أن هذا القارئ إنما سمي راجزا (لأن الرجز أخف على لسان المنشد واللسان به أسرع من القصيد)[٣]. فالرجز بالقياس إلى القصيد خفيف على اللسان عند الإنشاد، وهو اختلاف يجعل الفرق بينهما إيقاعيا صوتيا وإن تشابهت صورتا إيقاعيهما في الظاهر أحيانا، فالوحدة الايقاعية في الرجز أي الجزء أو ما يسمى تجاوزًا بالتفعيلة وحدة سريعة في أصلها، وسرعتها بالقياس إلى وحدات القصيد تجعلها مختلفة عن الوحدة الايقاعية في الكامل عندما ترد مضمرة.

إن العروضيين يذهبون إلى أن متفاعلن في الكامل إذا أضمرت في البيت كله جعلته رجزًا[٤]، وذهبوا نتيجة لهذا إلى أن الحكم بنسبة القصيدة الكاملية التي تضمر كل أجزائها إنما يستدل عليها بورود متفاعلن فيها غير مضمرة ولو مرة واحدة. ويفهم من هذا التصور العروضي أن الايقاع الكامل المضمر وإيقاع الرجز التام إنما يتمايزان بترك الإضمارلأن متفاعلن الكاملية المضمرة في رأيهم هي نفسها مستفعلن الرجزية، وهو خلط صريح بين إيقاع القصيد وإيقاع الرجز، خلط ينشأ عن النظرة الرياضية المجردة إلى هاتين الوحدتين الايقاعيتين دون مراعاة الفروق الجوهرية التي يحققها

---

(١) رسائله /عطية: ص ٢١٢.

(٢) انظر: لسان العرب: مادة رجز.

(٣) نفسه: مادة رجز.

(٤) عدوا من ذلك قول عنترة: إني امرؤ من خير عبس منصبًا... نفسي وأحمي سائري بالمنصلِ.

الإنشاد، أي الفروق بين الصورة السمعية التي تتولد من العجلة ونظيرتها التي تتولد من التريث والترسل، وهي فروق لم يفت أبا العلاء التنبيه عليها.

فالصورة السمعية للخبب مثلاً تختلف في أذن المتلقي (على حسب عجلة المنشد وترسله)[1]، لذلك نجده وهو الأعمى ذو الأذن المرهفة يرفض مثل هذا الخلط الذي يكشف عن عدم اهتمام العروضيين بالخصوصيات الإيقاعية الجوهرية للأوزان: (أستعين الله القدير فإن المرء السيد ربما أذلته النكبات حتى يحسبه اللبيب أحد ضعاف العامة كالوزن الكامل اذا أضمر أو وقص وخزل ظن أنه من الرجز، فثبتني اللهم على الطريق السوي فإن الحليم ليخف حتى يتوهم بعض الجهال، كالوزن الوافر إذا عصب ظنه العاقل من الأهزاج)[2].

فالوافر المعصوب لدى أبي العلاء – وإن أشبه الهزج – ليس هزجًا، كما أن الكامل وإن أضمر أو وقص وخزل لا يعد رجزا. ويعني هذا أن خلط العروضيين بين الرجز والكامل المضمر ينجم عن المقارنة الرياضية السطحية بين توالي سببين خفيفين قبل الوتد في مستفعلن الرجزية، وتواليهما في متفاعلن الكاملية المضمرة دون مراعاة الفروق بين التحقق الصوتي السمعي لكل وحدة منهما، وهي مقارنة مضللة يدعو أبوالعلاء إلى عدم الانخداع بها والثقة في نتائجها: (وإنما قلت ذلك لئلا يظن البيت الذي فيه الزحاف من تام الرجز لأن الكامل الأول والثاني إذا أضمرت أجزاؤهما كلها أشبها أول الرجز وثانيه)[3].

إن الرجز لدى أبي العلاء غير الكامل المضمر، ومستفعلن الرجزية تختلف في رأيه بالضرورة عن متفاعلن المضمرة وإن أشبهتها ظاهرا في البناء الرياضي[4]. إن

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٨.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

(٣) رسائله /عطية: ص ١١٧.

(٤) وهو بناء مجرد يتمثل في سببين خفيفين يتلوهما وتد مجموع، بغض النظر عن الصورة الخطية التي يترجم بها هذا التركيب كأن يقال مستفعلن، متْفاعلن، عيلن مفا، مفعولتن، فا فاعلن، الخ، وذلك لأن البناء مفرغ بالضرورة من أية صورة صوتية مسموعة، وإلا وجب تحديد الوزن الحقيقي كما هو الحال في الأبنية الصرفية.

حاسة السمع المرهفة لدى هذا الشاعر الضرير جعلته ينفرد بهذا الرأي إذ لا نجد في المصادر[1] ما يدل على أن العلماء قبله شاركوه هذا الرأي. وقد اختار الشاعر لبلورة رأيه هذا صورة طريفة تجلت في بحثه وهو يتعرض لصوت الحمامة عن النسب الايقاعي للوحدة الصوتية «يافاختة»، وهي وحدة تحيل وزنًا على مستفعلن لأنها مكونة من سببين خفيفين ووتد مجموع، وهذا الجزء لدى العروضيين يشترك فيه كما تبين الرجز التام والكامل المضمر، إلا أن أبا العلاء يرفض هذا الرأي، فمستفعلن يمكن أن تكون رجزية ويمكن أن تكون كاملية ولكنها لا تكون في الحين نفسه رجزية وكاملية: (وأما قولك وقد استمر بك عجبك ومدك في المقال غيك: إن قولها «يافاختة» سدس الرجز التام، فكيف جعلتها راجزة والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال من حرب أو جذب غرب أو سرى ليل أو ركوب هاجرة ؟ إنما يحضرونه نفوسهم عند الونية ليكون مسكة للمنة وذريعة إلى النشاط، والفاختة إنما تصيح هذه الأصوات في أولى أوقاتها بالمسرة وأجدر زمانها بالدعة. ودليل ذلك تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل، ولا تصيح في حال الطيران وإنما تصيح وهي واقعة على غصن أو غيره. ولها إذا ريعت في الوكر أو الهواء صوت مخالف لهذا الصوت، ومن تفقد ذلك عرفه فكيف حكمت على صوتها أنه رجز ولم تحكم عليه أنه من الكامل المضمر؟ إنك لغبين الرأي فاسد القياس)[2].

فالوحدة الصوتية «يافاختة» في رأي أبي العلاء وحدة إيقاعية كاملية لا رجزية، والقياس الذي يشير إلى فساده ناجم عن الانخداع بتوالي السببين الخفيفين الذي أوقع في الوهم أنها وحدة رجزية يقابلها في التقطيع مستفعلن، بينما كان المفروض في رأيه أن يراعى في القياس زمن النطق بها عند الإنشاد قبل مراعاة وزنها في

(١) حسب ما استطعت الوصول إليه، إلا أن التجارب الصوتية التي كان أبوالعلاء يقوم بها، واعتراف القدماء له بفضل التبريز في علم العروض ونقد الشعر، يجعلنا نطمئن إلى أن رأيه هذا كان من الآراء النقدية الطريفة. ولعله كان ينظر إلى بعض الإشارات التي ذكرها الأخفش في مقارنته بين وحدتي الرجز والسريع. انظر: كتاب العروض لسعيد بن مسعدة الأخفش / تحقيق سيد البحراوي / مجلة فصول / الهيئة المصرية العامة للكتاب / المجلد ٦، العدد (٢) – مارس ١٩٨٦ م، ص ١٥٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ٢٠٠ – ٢٠١.

التقطيع، وبذلك نجد الدليل الذي احتج به على كون قول الحمامة: «يافاختة» من الكامل المضمر هو (تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل)[1] أي بتأن وبطء، وفي ذلك دليل صريح على أن ما يميز الرجز من الكامل المضمر هو سرعته وقصر زمن إنشاده بالقياس إلى بطء الكامل وطول زمن إنشاده.

فالخفة والعجلة وسرعة الإنشاد سمة إيقاعية جوهرية في الرجز تفسر مخالفته لما أشبهه من أوزان القصيد، كما تفسر انتساب بعض الأوزان المبنية على مستفعلن السريعة إليه[2] مكونة بإيقاعها المتلاحق العجل نمطا شعريا متميزا عن القصيد. وإلى جانب الخفة والسرعة التي يتميز بها الرجز نجده يوسم بالاضطراب، وهي سمة لصيقة به في تصور أبي العلاء له:

بقائي الطويلُ وعيشي البسيطُ
وأصبحتُ مضطربًا كالرجزْ[3]

ومن معاني الاضطراب الحركة وتضارب المتحركات، وقد ذكروا أن الرجز (سمي بذلك لاضطراب أجزائه وتقاربها)[4]. ويفهم من هذا أن أبا العلاء يقصد بالاضطراب تلاحق الوحدات الإيقاعية الرجزية وتقاربها أثناء الإنشاد، ويقوي هذا أن أصل الرجز في اللغة تتابع[5] الحركات، لكن تفسير الاضطراب بتتابع الأجزاء وتقاربها يظل مبهما إذا لم ننتبه إلى العنصر الصوتي الذي يسمح بإدراكه، فأجزاء الوزن الشعرية كلها طالت أم قصرت متتابعة ومتقاربة بالضرورة، ولذلك فإن التفسير الدقيق لتتابع هذه الأجزاء وتقاربها هو تتابع بدايات الأبيات ونهايتها وتقاربها عند الإنشاد، ولا يكون ذلك متأتيا إلا مع قصر الأبيات وذهاب كثير من أجزائها.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠١.

(٢) انظر: مقالة بلاشير (ص ١٤٩):*Deuxième contribution A L'histoire de la métrique arabe / ARABICA VI*

(٣) اللزوم: ٦٣٦/١.

(٤) لسان العرب: مادة رجز.

(٥) نفسه: مادة رجز.

ونجد هذا التفسير صريحًا عند من ذهب من القدماء إلى أن رجز الشعر سمي كذلك (لأنه أقصر أبيات الشعر، والانتقال من بيت إلى بيت سريع نحو قوله: (صبرًا بني عبد الدار)، وكقوله: (ما هاج أحزانًا وشجوا قد شجا)[1]، كما نجده في إشارة أبي العلاء إلى تهافت أشطر الرجز أي تتابعها عند الإنشاد، في قوله:

منعتَ منَ القسمِ الحقوقَ كأنَّها

رجزٌ تهافتَ ما له أنصافُ[2]

فالقصر مصدر الاضطراب في الرجز، ويترتب عن هذه العلاقة أن هذه الصفة تزداد وضوحا كلما كان البيت أقصر، (فما كان على جزئين فالاضطراب فيه أبلغ وأوكد)[3]. لكن الإشارة الأخيرة تلزمنا بالتفريق بين مفهومين مختلفين للقصر يمكن أن يظهرا في البيت: القصر النسبي والقصر الصريح.

فالبسيط الثماني الأجزاء يصبح قصيرًا بعد جزئه وتحوله إلى بناء ثلاثي، وكذلك يصير الكامل والوافر بعد جزئهما عندما يصبحان رباعيي الأجزاء، ولكن ما يميز هذا القصر وقوفه عند البناء الرباعي سواء كان طارئا كما هو الشأن في الرمل مثلا أم لازما كما هو الشأن في المقتضب والمضارع وغيرهما من البحور التي ترد وجوبا ناقصة عن صورتها الدائرية.

فأقصر صور المجزوءات لا يبنى البيت فيها على أقل من أربعة أجزاء، وهو قصر يختلف بإيقاعه وبنائه عن القصر الذي نجده في الأوزان المنهوكة والمشطورة، فالمنهوك من الأبيات لا يبنى إلا على جزئين، والمشطور يبنى على ثلاثة فقط، وعندما نقيس هاتين الصورتين إلى صورة المجزوءات نلاحظ أن أقصر هذه الصور لا تقل عن أربعة أجزاء

(١) لسان العرب: مادة رجز. والملاحظ أن البيت الأول من المنسرح والثاني من الرجز، مما يدل على أن المقصود الرجز النمط بكل أوزانه.

(٢) اللزوم: ١٥٨/٢ . والمقصود أنها لم تقسم وكأنها شطر رجز لا يقبل التقسيم. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٠٤ حيث يشير إلى تعذر تنصيف أشطر الرجز.

(٣) لسان العرب: مادة رجز.

بينما لا يتجاوز أطول بناء في الأبيات غير المنصفة ثلاثة أجزاء، وهذا ما يجعلنا نعتبر القصر في المجزوءات قصرًا نسبيًّا[١] بالقياس إلى القصر الصريح الذي يتحقق في المنهوكات والمشطورات.

إلا أن الاعتماد على عدد الأجزاء وحده للتفريق بين هذين النوعين من القصر يمكن أن يكون مضللا، فقد يلتبس منهوك المنسرح مثلاً بجزأيه بمجزوء المنسرح بأجزائه الأربعة لتشابه الكم الايقاعي[٢]، ولهذا تظل القافية العنصر الحاسم في تحديد هوية القصر والتفريق بين النسبي والصريح رغم كونها عنصرًا مستعارًا من نظام صوتي مسموع متميزمن نظام الأوزان ذي الصور الرياضية المجردة.

فظهور القافية في آخر البيت بعد جزئين أو ثلاثة أجزاء هو الذي يبرز هوية الرجز النمطي بإيقاعه المتلاحق ويحقق له سمة الإضطراب بجعل قصره قصرًا صريحًا يرغم فيه الوقف الذي تتطلبه القافية في آخر الشطر المنشدَ على أن يعود إلى بداية الشطر اللاحق ليجد نفسه بعد جزأين أو ثلاثة يعود من جديد في إيقاع سريع مضطرب إلى البداية، وهكذا.

ومثل هذا التقارب بين بداية البيت ونهايته لا يوجد في المجزوءات رغم قصرها، لأن مجيء القافية في آخر العجزيسمح للمنشد بأن يجد الزمن الايقاعي الكافي لإنشاد أربع وحدات إيقاعية صوتية أو ست قبل أن يعود إلى بداية البيت، وهذا ما عناه الأهوازي بتقارب الأجزاء والحروف في الرجز[٣].

إن الظهورالسريع للقافية في أواخر الأشطر هو الذي يحقق صوتيًّا الصورة القصوى[٤] للقصر، وما يقترن بهذه الصورة القصيرة من اضطراب لا يوجد في غير

---

(١) يكشف هذا عن ضعف رد خالص على سليم الجندي الذي ذهب إلى أن أبا العلاء يقصد بالرجز كل ما قصرت أبياته، لأن هذا التقييد في رأي الناقد الأول يجعل كل الأوزان القصيرة – والمجزوءات منها – رجزًا. انظر: أبوالعلاء ناقدًا: ص ١٥٢ – ١٥٤.

(٢) انظر: قول مهيار: تحمله وهمه ... بزلاء مستقله، ديوانه: ١٤٧/٣.

(٣) انظر: كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ – ١٩٦٣).

(٤) لا نعتبر هنا صورة الرجز المقطع الذي يبنى على جزء واحد في كل بيت كقول القائل: موسى المطر الخ، وذلك

الرجز النمط من الأشعار، فالقصر الصريح سمة إيقاعية جوهرية في هذا النمط، ولذلك ذكروا أنه سمي بالرجز (لأنه صدور بلا أعجاز)[1]. ويبدو هذا الربط بين الرجز وقصره صريحًا في بعض ما عرف به القدماء الرجز، فقد نسبوا إلى الخليل أنه عرفه بأنه (أنصاف أبيات وأثلاث)[2]، وعرفه أبو الحسن الأهوازي بأنه (هو ما كان على ثلاثة أجزاء كمشطور الرجز والسريع)[3].

وعندما نحاول أن نستخلص الصورة المكتملة للرجز من خلال مختلف الإشارات التي حاول القدماء أن يعرفوه بها نجدها صورة مركبة من العلاقة بين ثلاثة مكونات متفاعلة: الارتجال والسرعة والقصر. فالسرعة والقصر اللذان يسهلان حفظه وتداوله يسهلان ارتجاله، وارتجاله يؤدي إلى سرعته، وسرعته تستدعي قصره النمطي. ويبدو أن موقف أبي العلاء الرافض للرجز كان موقفًا من هذه الصورة المركبة من كل المكونات المذكورة، فسهولة ارتجاله وتداوله تجعله شعرًا مبتذلاً ميسرًا لعامة الناس وإن ضعف استعدادهم الشعري خلافًا للقصيد، لذلك لم يعتبره محكا للشاعرية: (ولو رجز لما عجز)[4]. أما سرعة الرجز وخفته على لسان المنشد فقد أصبحت لدى أبي العلاء لملازمتها القصر[5] اضطرابًا تتلاشى فيه الأبنية الصوتية الثقيلة وتند عن الأذن فضلًا عن الأبنية الخفيفة. فعلبط بناء ثقيل في السمع بالقياس إلى خفة «علابط»، وثقله يجعل أبنية الأوزان ترفضه، إلا وزنين اثنين أحدهما شريف هو البسيط، وهو يحتمل هذا الثقل

لأنه استعمال مولد، وإن كان موقف أبي العلاء الضمني منه هو الاستضعاف لسكوته عنه، ولأنه استضعف ما هو أطول منه. انظر: الصاهل والشاحج: ص٥١٧.

(١) انظر: لسان العرب: مادة رجز. وقد اختلف العروضيون في تسمية شطر الرجز المشطور والمنهوك، فبعضهم يعده صدرًا ذهب عجزه، وبعضهم يعده عجزًا ذهب صدره، لكن هذا الخلاف لا يمس جوهر البناء، لأن مجيء القافية لتعلن نهاية البيت بعد جزأين أو ثلاثة، هو الذي يحدد هويته وإيقاعه القصير.

(٢) لسان العرب: مادة رجز.

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٠/٤. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٧. والعبارة سخر خفي من شاعرية النكتي البصري.

(٥) يرد مصطلح الخفة لديه شبه مرادف للقصر، ومصطلح الثقل ملازمًا للطول، عند حديثه عن بناء الأوزان. انظر: قوله: (...... وبيوت الشعر على قصرها وطولها، وخفتها وثقلها....). الصاهل والشاحج: ص ٥١٨. وانظر: ص ٤٥٤ حيث قوله: (....صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل.... وبيت قصر وبيت طال....).

لامتداده وكثرة حروفه [1]، والثاني الرجز النمط، لكنه يحتمله لحقارته وخفته واضطرابه: (وأما الوزن الذي يحتمل علبطا ونحوه لخفته ومهانته فبحر الرجز والسريع، كما قال:

وقــد شــربـنــا لَـبَــنًــا هَــدبْـدا

وقــد تَـركـنـا فــي الــديــارِ رِثْــدَا[2]

إن الرجز لدى أبي العلاء شعر حقير، وحقارته تعود إلى خفته وسرعته وقصره، لكن القصر يظل لديه أهم مغمز في هذا الفن. واهتمامه بتحليل أبنية الأوزان لرصد طولها وقصرها واضح في تناوله لها، ولا يقتصر هذا الرصد عنده على عد أجزاء البيت ولكنه يتجاوز ذلك إلى العد الحسابي الدقيق للحروف العروضية قصد حصر كل مظاهر القصر المحتمل تحققها في البيت القليل الأجزاء: (والمنهوك الذي قد ذهب ثلثاه من الشعر، والمشطور الذي قد ذهب نصفه، ولو زاد على النهك الخبل في الجزأين حتى يذهب من ملكه ثلثاه وثلثا سبعه، وذلك اثنان وثلاثون جزءًا من اثنين وأربعين جزءًا)[3].

إن مثل هذا التحليل الكمي يسمح بمعرفة نسبة الصورة الإيقاعية القصيرة إلى الصورة الأصلية (٤٢/١٠)، لكنه يسمح أيضًا بتحديد الطرفين الأقصيين للطول والقصر في الأوزان عند قياسها بعضها إلى بعض: (إذ كان الطويل إنما غاية عدته ثمانية وأربعون حرفًا، والمنهوك أطول ما يكون أربعة عشر حرفًا وأقصر ما يكون عشرة أحرف) [4]، وإذا كان فضل (الطويل على المنهوك)[5] يعود لديه إلى طوله واطراد تمام أجزائه لعدم تعرضه للجزء[6]، واحتمال مجيئه على نفس صورته في الدائرة،

---

(١) انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥١٣.

(٢) نفسه: ص ٥١٤.

(٣) نفسه: ص ٦٨٨. وهو يقصد أن الرجز المكون في الدائرة من ٤٢ حرفًا يصير إذا ذهب منه ثلثه أي ٢٨ حرفًا إلى ١٤ حرفًا، ثم يذهب منه ثلثا سبعه أي: ٧/ ٤٢ × ٦ = ٦ × ٣ /٢ = ٤ أحرف، فيصير إلى ١٠ (فعلتن × ٢).

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(٥) نفسه: ص ٥١٧.

(٦) انظر: إشارته إلى تمامه في قوله في سقط الزند / شروح ١١٤٨: فإن الوزن وهو أتم وزن...

فإن حقارة المنهوك بالقياس إليه تعود إلى قصره، ولا يزيد الزحاف البحر القصير إلا ضعفًا:

تَـغْـشَـى الـنـوائـبُ حـالـي وهــي رازحـــةٌ
كـالـشـعـرِ يـلـقـى زِحـافًـا بـعـدمـا نُـهِـكَـا[١]

إن القصر لدى أبي العلاء مقياس نقدي دقيق لتقويم الأشعار، فأبيات ابن الزبعرى المذكورة – بالقياس إلى معلقة عبيد – (مستقيمة في الحس، إلا أن وزنها قصير)[٢].

وموقفه النقدي من الأوزان القصيرة صريح في جل مؤلفاته، لكننا نفرق رغم ذلك بين صورتين مختلفتين للقصر الذي يرفضه أبو العلاء: قصر القصيد الذي يستضعف فيه نزعته الحضرية وليونته وتخنثه وبعده عن جزالة أشعار العرب الفصحاء[٣]، وقصر الرجز النمط الذي يستضعف فيه خفته واضطرابه رغم كونه شعرا بدويا بعيدا عن ليونة أشعار الحواضر والقرى وتخنثها، ونكتفي[٤] هنا بالإشارة إلى أن المنطلق النقدي الموجه لموقفه من قصر القصيد يختلف من حيث جوهره عن المنطلق الموجه لموقفه من قصر الرجز، والرجز لديه شعر وضيع ضعيف لأن قصره يقربه من النثر المسجوع.

إن البسيط الأول في رأيه (إذا ذهب منه أحد وثلاثون حرفًا لم يبق منه ما يسمى شعرًا)[٥] لأن المتبقي منه سيكون نصف بيت مكونًا من ثلاثة أجزاء فقط هي (فعلن مستفعلن فعلن)، وذلك رغم كون هذه الخمسة عشر حرفًا الباقية تجعل هذا النصف أطول من المنهوك بأحرفه الأربعة عشر فضلاً عما خبل منه فبني على عشرة أحرف فقط (فعلتن فعلتن).

---

(١) اللزوم: ٢/٢٣١. وانظر: ٢/١٥٨، حيث قوله: منعت من القسم الحقوق كأنها ... رجز تهافت ما له أنصاف.
(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٧٢.
(٣) انظر مثلاً: الفصول والغايات: ص ١٣١ – ١٣٢، حيث يشير إلى رفض المتجزلين لثلاثة أوزان قصار...
(٤) سنعود إلى توضيح هذا في مبحث لاحق.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

ومفهوم هذا أن شعرية الرجز تبدأ في التلاشي والضعف مع ذهاب شطره، وتبلغ غايتها في الضعف عندما يسرف الراجز في إفقار البناء الايقاعي للبيت بنهكه والاستغناء عن ثلثه، ولذلك نجد هذا البناء يبدو لديه ذليلًا عاجزًا عن استيعاب كثير من مقومات الشعرية: (ولا تنهك ربي عملي فيصبح كخامس الرجز قل حتى ذل وعجز)[١].

والدليل في رأيه على عجزه ومهانته لدى الشعراء والمتلقين أنه (إنما يجيء في شذوذ من الشعر، ولم تسمع فيه أرجوزة طويلة من المتقدمين. وزعم بعض الناس أنه لا يحسب شعرًا)[٢].

إن أبا العلاء لا ينفي[٣] شعرية المنهوك كما نفاها بعض القدماء[٤]، ولكنه يجعل شعريته لضعفها أقرب صور الشعر إلى النثر، ولعله كان يقصد ذلك وهو يجعل طرائق الرجاز منزلة بين النثر الصريح والشعرالصريح في قوله:

منطقًا ليسَ بالنثيرِ ولا الشعرِ ولا في طرائقِ الرجّـــازِ[٥]

لقد قصر البناء الايقاعي للرجز فأصبح بذلك فنًّا حقيرًا ضعيفًا [٦] يتفاوت ضعفه بتفاوت قصره، ومثل هذا الشعر الضعيف لا تتصور نسبته إلى الشعراء الفحول. وإذا كان للرواة أن يقولوا بعض الفحول بعضًا من هذا الشعر فالأولى ألا ينسبوا إليهم إلا ما شطر منه فقلت شدة ضعفه بالقياس إلى ضعف المنهوك.

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٧. والمقصود بخامس الرجز ضربه المنهوك.

(٢) نفسه: ص ١٣٨.

(٣) انظر: الصاهل والشاحج: ص ١٨٨.

(٤) انظر: لسان العرب: مادة رجز، حيث قول الخليل: (الرجز المشطور والمنهوك ليسا من الشعر). ولا يعارض قوله هذا اعتباره الرجز وزنًا في الدائرة لأن المقصود هو النمط لا الوزن.

(٥) اللزوم: ٦٣٣/١.

(٦) نجد مثل هذا الحكم في قول اللعين المنقري: أبالأراجيز يا ابن اللؤم توعدني ××× وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور. الصاهل: ص ٤٢٥.

لقد نسب الرواة إلى امرئ القيس كذبا قول من قال: (يا صحبنا عرجوا)، فتخيله أبوالعلاء يقول عند سماعه هذا الرجز المنهوك المنسوب إليه: (لا والله ما سمعت هذا قط، وإنه لقري لم أسلكه، وإن الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام، ولقد ظلمني وأساء إلي، أبعد كلمتي التي أولها: (ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالي). يقال لي مثل ذلك، والرجز من أضعف الشعر، وهذا الوزن من أضعف الرجز)[1].

أما الرجز المقطع[2] الذي بناه المولدون على جزء واحد في كل بيت فيجب أن يكون بالقياس إلى احتقاره للمنهوك[3] واستضعافه له نثرًا صريحًا[4]، كما يفهم من حديثه عن بيوت الأعراب وأعمدتها: (وما كان من بيوتهم مبنيًّا على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر:

قِفَا نبكِ من ذكرى حَبيبٍ ومنزلِ

وما كان من بيوتهم على عمودين فهو مالا يمكن أن يكون بيت دونه، يشبه من الشعر ما كان على جزأين، كقول الراجز:

يَا رِجْلُ لا تُراعي

إنَّ مَعِي ذِراعِي

وهو المنهوك من الشعر)[5]. إن المتتبع لتاريخ الرجز يلاحظ دون عناء بحث أن هذا النوع من الشعر قد مر بمرحلتين: مرحلة كان اهتمام المتلقي فيها منصرفًا إلى الشعر

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٢) كقولهم موسى المطر / غيث بكر... انظر: العمدة: ١/١٨٥.

(٣) يستثمر أبوالعلاء ضعف المنهوك في بناء إحدى معاتباته المادحة بجعله هذا الوزن الحقير لقصره بعد تلفظ الممدوح به أشرف من الطويل:

إذا المنهوك فهت به اختصارًا ... له من غيره فضل الطويلا. س. ز / شروح / ١٣٩٥. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٧ حيث يشير متجاهلًا المقطع المولد إلى أنه لا يوجد بعد المنهوك بيت شعر.

(٤) يشير التهانوي إلى قسم من الكلام المنثور يسمى المرجز. انظر: كشاف الاصطلاحات: ٣/٣٨. (طبعة مصر ١٩٦٢ - ١٩٦٣).

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥١٥ - ٥١٧.

نفسه من حيث هو فن يستطيع عامة الناس ارتجاله، ومرحلة ثانية تحول فيها ليصبح مقترنا بأسماء قائليه، وعندما اختار أبوالعلاء الأغلب العجلي والعجاج ورؤبة وأبا النجم وحميدًا الأرقط وعذافر بن أوس وأبا نخيلة، ليجسد ضعف فن الرجز ومهانته من خلال إسكانه إياهم في جنة الشعراء بيوتًا حقيرة تليق بحقارة أرجازهم[1]، كان في اختياره هذه الأسماء شبه مضطر لأنها أسماء لا يخرج عن ذكرها كل من أراد دراسة الرجز والتأريخ له. ومصدر هذا الاضطرار كون هؤلاء الأعلام الرواد هم الذين نقلوا هذا الفن الشعري من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية، فقد ذكر ابن قتيبة أن الأغلب العجلي (هو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله)[2] بعد أن كان الرجل قبله يقول (البيت والبيتين إذا فاخر أو شاتم)[3]. وهي إشارة لها دلالة نقدية عميقة لأنها ترصد مرحلة التحول التي خرج فيها الرجز من التلقائية والتداول الاجتماعي المشاع، ليصبح صناعة شعرية يحتكرها دون عامة الناس رجاز محترفون تفرغوا لها بعد أن نبغوا فيها.

فإطالة الأراجيز كانت تعبيرًا عن رغبة أصحابها في إخراجها من سياقها الاجتماعي المبتذل لاستثمارها في نفس الوسط الثقافي الذي كان يستثمر فيه فن القصيد. ويدل على ذلك اقتران أسماء الجيل الأول من الرجاز بخلفاء بني أمية، بل إن في ما رواه أبو النجم عن علاقته بالخليفة الأموي هشام ما يؤكد أن الرجاز قد وجدوا في سهولة ارتجال الأراجيز[4] ما سمح لهم بأن ينافسوا شعراء القصيد في بلاط الخلفاء: (وأنشد أبو النجم هشام بن عبد الملك أرجوزته التي أولها: (الحمد لله الوهوب المجزل)، وهي أجود أرجوزة للعرب، وهشام يصفق بيديه من استحسانه لها)[5].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٣.

(٢) الشعر والشعراء: ٦١٣/٢.

(٣) نفسه: ٦١٣/٢.

(٤) نفسه: ٦٠٥/٢ – ٦٠٦، حيث يشير إلى خبر ارتجال أبي النجم شعرًا في وصف فرس الخليفة بعد عجز أصحاب القصيد عن ذلك.

(٥) الشعر والشعراء: ٦٠٤/٢. وانظر قول ابن قتيبة في نفس الصفحة: (وأنشد أبو النجم هشام بن عبد الملك أرجوزته التي أولها: (الحمد لله الوهوب المجزل) – وهي أجود أرجوزة للعرب – وهشام يصفق بيديه من استحسانه لها.

وإذا نحن أضفنا إلى هذا كون بعض الرجاز كأبي النجم وأبي نخيلة قد نظموا القصيد أيضًا، تبين أن عصر بروز أسماء هذه الطبقة من الشعراء كان عصر تراجع الرجز من حيث هو شعر جماعي تلقائي لا تهتم الذاكرة الجماعية بتخليد أسماء قائليه اهتمامها بتخليده هو نفسه من حيث هو مقول شعري، كما كان في الحين نفسه عصر بروز هذا الفن باعتباره شعرًا احترافيًّا يروجه رجاز كانت أسماؤهم تتداول قبل أشعارهم. لقد رغب الرجاز في أن يدر عليهم رجزهم مثلما يدره القصيد على أصحابه فقصدوه بأن أطالوه وأخرجوه من (الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المدح وطبقات النسيب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة وافتنوا في ذلك مثلما افتنوا في القصيد)[1] كما أوضح ذلك أبو العلاء.

وإذا كان هؤلاء الرجاز باستعارتهم مقومات القصيد قد هيأوا لبضاعتهم من النفاق والرواج ما أغرى بعض فحول القصيد بنظمه[2] رغم استضعافهم إياه، فقد كان من نتائج هذه الاستعارة هجنة جعلت أراجيزهم في رأي أبي العلاء تفقد انسياب الحداء وتلقائيته دون أن تمتلك فاعلية الإطراب التي توافرت للقصيد، بل إن أنواع مختلف أراجيز هذه الطبقة تدل على أن أصحابها حافظوا على الصورة الإيقاعية القصيرة للرجز ولم يقصدوها[3].

ولا نستبعد أن تكون القعقعة التي ملأت أراجيزهم شاهدًا على أنهم أرادوا الإفادة من جهارة الرجز القديم الذي كان يرتجل أثناء المقارعات والمساجلات، فالعلاقة المعجمية بين الجذر الاشتقاقي «رجز» والصوت الجهير المرتفع توحي بأن هذا الفن أخذ اسمه من طبيعة أصواته ووقعها في بعض صوره: (ولا سمعت صوت

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.

(٢) نفسه: ص ١٨٩، حيث يشير أبوالعلاء إلى أن جريرًا وذا الرمة نظما الرجز وإن غلب عليهما القصيد.

(٣) أي لم يبنوها بناء القصيد بأن يجعلوا للبيت صدرًا وعجزًا كما سيرد لدى الشعراء اللاحقين. انظر: العمدة: ١/١٨٢ – ١٨٣، والقصيدة عند مهيار: ص ٤٥٤. وانظر مقالة الرجز / مجلة كلية الآداب بأكادير – العدد ٥ / ١١٩١ – ص ٢١ وانظر لسان العرب: مادة رجز، ومقالة بلاشير: ص ١٤٧.

المرتجز، فقلت: قد قال في أول كلامه: وحديث بالرجز، فما أراد بقوله: ولا سمعت صوت المرتجز؟ وإنما عنيت ارتجاز السحاب بلا رعد. يقال: ارتجز السحاب فهو مرتجز وكأنه شبه بصوت الراجز)[١].

إلا أن الصورة التي سيروه إليها جعلت أبا العلاء يشهر نقديًّا بالحس الشعري الضعيف الذي صدر عنه الرجاز المحترفون في نظم الأراجيز، فالتكلف والتعسف[٢] كان قد حل في أشعارهم محل الحس والتلقائية فأصبح الجفاء الصوتي وغياب الإطراب السمة المميزة لها في السمع. إن رفض أبي العلاء لهذه الأراجيز لا يعود إلى كونهم قد تكسبوا بها كما ظن بعض الباحثين[٣]، فموقفه من التكسب حكم لا يفرق فيه بين كون الشعر المتكسب به رجزًا أو قصيدًا لأنه موقف أخلاقي من الاستجداء من حيث هو سلوك بشري لا من المديح من حيث هو بناء شعري، أما موقفه من الأراجيز [٤] فقد كان ينظر إلى شعرية البناء وشاعرية الراجز المحترف وهي تحاول متعسفة إلباس الأرجوزة ثوب القصيدة.

إن بؤرة الضعف في هذه الأراجيز، كما تصورها أبوالعلاء تكمن في البناء الصوتي للألفاظ، فالقوافي التي ولع بها الرجاز تؤذي السمع لأنها كانت تختار من بين الرويات النافرة، وألفاظهم تفتقر إلى العذوبة التي يجب أن تتوافر في الشعر لأن أصحابها كانوا مفتقرين إلى التلقائية التي تسهل انتقاءها: (ويعرض له رؤبة فيقول يا أبا الجحاف ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة، تصنع رجزًا على الغين ورجزًا على الطاء، وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة، ولم تكن صاحب مثل مذكور ولا لفظ يستحسن عذب)[٥].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٩. وسمي فرس الرسول صلى الله عليه وسلم المرتجز لجهارة صهيله.

(٢) انظر: رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) انظر: أبوالعلاء ناقدًا: ص ١٦٠

(٤) نستعمل مصطلح أرجوزة ونحن نريد به مطولات الرجز التي ظهرت بعد تقصيد الأغلب العجلي لرجزه.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

ولعل أبا العلاء كان سيكون في حكمه ألين لو كان مظهر غياب هذه العفوية برودة تقرب المنظوم من كلام العوام، لكن البناء الصوتي كان في أذنه أشنع من ذلك، فالعذوبة قد غابت ليحل محلها عسر في صياغة الألفاظ عبر عنه بالخثارة [1] المفرطة للبن الرائب ويغلظ القطران غير المنساب. إن هؤلاء الرجاز كانوا قد جعلوا أراجيزهم مدائح يتكسبون بها، وما استغربه أبوالعلاء جرأتهم على جعل هذه الخثارة الصوتية والألفاظ المقعقعة وسيلة إلى مخاطبة الممدوح وسمعه بينما الأصل في المديح أن يكون مطربًا تعشقه الأذن والنفس: (أقسمت ما يصلح كلامكم للثناء ولا يفضل عن الهناء، تصكون مسامع الممتدح بالجندل وإنما يطرب إلى المندل)[2].

إن رؤبة الذي جعل أراجيزه مدائح كان في رأي أبي العلاء يأخذ (جوائز الملوك بغير استحقاق)[3]، وغيره من شعراء القصيد في عصره كان أولى بالأعطية والصلات، وهو لا يقصد رؤبة من حيث هو شاعر فرد، ولكن من حيث هو راجز نبغ في هذا الفن فأصبحت أراجيزه لدى العلماء نموذجًا لقياس الجودة في صناعة كان أبوالعلاء يراها ببنائها الصوتي المدوي كالصخر غير مهيأة لأن تكون جيدة. فرجز رؤبة ورجز طبقته على كثرته لو صهر كله وسبك لم تخرج منه قصيدة واحدة تستحسن[4].

واختياره رتبة الحسن[5] لتقويم الرجز حكم ضمني عليه بأنه أضعف من أن يبلغ هذه الرتبة بله رتبة الجودة. لقد كان أبوالعلاء يعلم أن تعلق العلماء بالرجز يعود إلى ما تضمنه من غريب ووحشي وأنهم كانوا يقوون آراءهم اللغوية بالاستشهاد به، ولكنه لم يكن يرى في هذه القيمة العلمية أي دليل على سمو الشعرية[6]، بل إننا نجد في اتهامه لرؤبة بعجزه عن معرفة كلمة عربية كانت متداولة بين الناس عندما خاطبه

---

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ١٤٨، حيث يصف رجزهم بالكلام الخاثر العلبط.

(٢) نفسه: ص ٣٧٧.

(٣) نفسه: ص ٣٧٦.

(٤) نفسه: ص ٣٧٥.

(٥) قارن مفهوم الضعف والحسن (التوسط) والجودة في الشعر، بمفهوم الضعف والحسن والصحة في الحديث الشريف.

(٦) سنحاول إبراز الفرق بين العلمي والشعري لديه في مبحث لاحق.

بها رجل أعجمي[1]، ما يكشف عن أنه كان يشك حتى في فصاحة هؤلاء الرجاز رغم ما كانوا يتكلفونه من تفاصح ومن غريب لعل كثيرًا منه كان مرتجلاً غير مسموع كما نبه على ذلك ابن جني[2]. إن الرجاز وهم يسعون إلى بهر المتلقي بالغريب من الألفاظ كانوا في رأي أبي العلاء لا يدركون الحدود التي تفصل بين الفصاحة المستعذبة وبين التشادق[3] والتفاصح المتعسف، وهو لا ينكر أن لغة أراجيز بعضهم ترق أحيانًا وتسترسل، لكنه يلاحظ أن ذلك لا يدوم لأنها ما تلبث أن تعود إلى الخثارة والعسر، فيصبح البناء الرجزي خليطًا من الخثارة والرقة وهجنة شعرية يزيد بها الضعف شدة والتعسف بيانًا: (ورحم الله العجاج فإنه خلط في رجزه العلبط والسجاج.[4]. ويبدو أن المقياس النقدي الذي كشف به أبوالعلاء عن جفاء لغة الأرجاز وضعف انسيابها لم يكن مسلطا على هذا الفن وحده حتى يحمل موقفه منه على التعصب لفن القصيد والنفور الحاجب للمحاسن، فوصفه لشعر ابن هانئ عند سماعه له بأنه رحى تطحن قرونا[5] شاهد على أنه – وهو الأعمى المرهف الحس – كان يولي المسموع الشعري عناية خاصة في تصوره للجودة الشعرية.

وليس غريبًا – في عصر عكف فيه العلماء على دراسة العلاقة بين الإعجاز القرآني وبين نظمه وفصاحته – أن يقتنع أبوالعلاء بأن الفصاحة الشعرية ليست في تكلف الغريب ولا في قعقعة الألفاظ ولكن في تحقيق الانسجام الذي يضمن لمسموع الشعر ومتصوره انسيابا يوهم البساطة ويخفي كل مظاهر التصنيع التي يستعين بها الشاعر على تجويد صناعته. وإذا كان الشيخ قد أولى التصنيع البديعي والغريب في

---

(١) انظر: رسالة الغفران: ص ٣٧٦، حيث قوله على لسان ابن القارح مخاطبًا رؤبة: (ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه «ابن ثأداء» فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي).

(٢) انظر: الخصائص: ٢/٢٥، حيث يذكر ابن جني: أن رؤبة وأباه العجاج كانا يرتجلان ألفاظا لم تسمع من قبل.

(٣) في نفس عصر أبي العلاء كان مهيار قد هاجم الشعراء الذين توهموا أن الفصاحة كامنة في التشادق والتقعر. انظر: ديوانه: ١/١٧٨.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٤٨ . واللبن العلبط: الخاثر الغليظ، والسجاج: اللبن الذي مزج بالماء فأصبح رقيقًا شديد السيولة.

(٥) وفيات الأعيان: ٤/٤٢٤.

منجزه[١] الشعري عناية متميزة، فإن هذه العناية ليست دليلا على أن شعره قد حمل من عنت العبارة ما لايقل عما يوجد من ذلك من الرجز كما قال بعض الباحثين[٢]، فما بدا لبعض الدارسين إسرافًا في الصنعة كان مقترنا بميل شبه غريزي إلى تطويع اللغة الشعرية يمتح من قوة الشاعرية وغنى المحفوظ والخبرة بأساليب الشعراء في النظم، بينما كان تكلف الرجاز وتعسفهم - في رأيه - شاهدًا على ضعف شاعريتهم وعجزهم الذي كان يفتضح كلما حاولوا الخروج عما هيئوا لقوله إلى أغراض القصيد ومعانيه: (ومتى خرجتم عن صفة جمل ترثون له من طول العمل إلى صفة فرس سابح أو كلب للقنص نابح فإنكم غير الراشدين)[٣].

لقد نظم العجاج وغيره من المحترفين من الأرجاز ما جعل عصر بني أمية يتميز بأنه عصر الرجز، لكن يبدو أن الجفاء الصوتي الذي عابه أبوالعلاء على هذا الفن كان سببًا في اندحاره وتراجعه في العصور العباسية، إذ لم يستطع عقبة بن رؤبة وأشباهه من الرجاز أن يحفظوا لفنهم مكانته بعد أن احتواه شعراء القصيد وجعلوه وجها من أوجه صناعة الشعر دون أن يعترفوا له بوجود فني مستقل عن القصيد. فبشار كان يعد نفسه أرجز من عقبة وأبيه وجده[٤]، وطرديات أبي نواس كانت سبيلًا إلى إظهار براعته في هذا الفن، لكن هذين الشاعرين كغيرهما من المولدين والمحدثين لم يجعلا الرجز وجهًا لصناعتهم الشعرية، فالعصور العباسية كانت عصور فن القصيد التي لم يستعد فيها فن العجاج وطبقته مكانته إلا مرة واحدة عندما نظم منه مهيار الديلمي معاصر أبي العلاء حوالي أربعة آلاف (٤٠٠٠) بيت، إلا أن ما يميز رجزياته بعدها عن جفاء رجز رؤبة ونظرائه وخضوعها لخصوصيات بناء القصيدة من حيث الأغراض واكتمال الأجزاء العروضية بورودها موزعة على الصدر والعجز، وهو ما جعلها أراجيز مقصدة[٥] لا يربطها بالرجز النمط إلا الوحدة الايقاعية مستفعلن.

---

(١) يجب التفريق عند تقويم شعره وتتبع مظاهر الجودة والرداءة فيه، بين ما نظمه قبل إعلان العزلة، وبين مانظمه وهو معتزل، لأنه لم يكن شاعرًا مجودًا إلا في مرحلة ما قبل الاعتزال، كما سنوضح.

(٢) النقد واللغة في رسالة الغفران: ص ٩٣.

(٣) رسالة الغفران: ٣٧٧.

(٤) انظر: خبر مفاخرته لعقبة بن رؤبة بن العجاج في الشعر والشعراء: ٧٥٧/٢.

(٥) انظر: القصيدة عند مهيار: ص ٤٥٤، ومقالة «الرجز في القرن الرابع» / مجلة دراسات / ك.أ / أكادير - ص ١٧ - ٢١.

وإذا كان مهيار بتقصيده للرجز ومبالغته في النظم عليه قد أراد البرهنة على امتلاكه شاعرية قوية قادرة على تطويع موسيقى هذا الفن وتخليصه[1] من صورة الحقارة التي وسمه بها القدماء، فإن في العنف النقدي الذي هاجم به أبوالعلاء هذا الفن في نفس العصر ما يدعو إلى التساؤل عن مدى تأثير مهيار في إذكاء هذا العنف، وإن كان هذا التساؤل لا يغير من كون الموقف النقدي في جوهره يظل احتقارًا لسهولة هذا الفن وابتذاله، واستضعافا لاضطرابه وقصره، ونفورا من خثارة الصورة الصوتية التي صيره إليها الرجاز المحترفون. ولعل الموقف الذي يظل في حاجة إلى تجلية هو موقفه من الرجز المقصد[2]، فسرعة وحدته الايقاعية مستفعلن بالقياس إلى وحدة الكامل المضمر تقربه من الرجز النمط، وطوله[3] يجعله قصيدا، لكن الاستئناس بالأرجوزة المقصدة الوحيدة التي اكتفى بنظمها في سقط الزند يجعلنا نرجح أنه كان يعتبر هذا الوزن أيضًا – كالرجز النمط – من سفساف القريض[4]. لقد أكد أبوالعلاء كالأخفش قبله أن الشعر كان عند العرب قصيدًا ورملاً ورجزًا[5]، لكن تصوره النقدي للشعرية المكتملة جعله يقتنع بأن فن القصيد – لشرفه وامتداد إيقاعه[6] – هو القادر وحده دون أي نمط آخرعلى السماح لهذا الاكتمال بالتحقق.

إن رحابة حقل الشعرية في الثقافتين اليونانية والعربية الجاهلية كانت تسمح لعدة فنون من الكلام بأن تنتسب إلى جنس الشعر باعتبارها أنواعًا تحته كالقول الشعري المبني على التخييل دون الوزن، والرمل الذي هيمنت فيه القافية فبدت كأنها أغنت فيه عن الوزن واستقامته، وكالرجز الذي اكتفت فيه العرب بسرعة الايقاعات القصيرة عن ترسل القصيد وطول إيقاعاته، ولم يكن الشيخ

---

(١) يشير أبوالعلاء معددًا الأوزان التي ركبها المتنبي، إلى أن الطي والخبن في الرجز غير قبيح. انظر: الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٥.

(٢) أي الرجز المبني على بيت منصف ذي ستة أجزاء أو أربعة.

(٣) المقصود طوله الأفقي المتمثل في انقسام أبياته إلى صدور وأعجاز. والأخفش يذكر الرجز التام ضمن أوزان فن القصيد. انظر: كتاب القوافي: ص ٦٧ – ٦٨، ولسان العرب: مادة «قصد».

(٤) انظر: رسالة الغفران: ص ٣٧٥ حيث يصفه بهذا الوصف احتقارًا له.

(٥) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٧٢.

(٦) انظر: نفس المصدر: ورقة ٧٢، حيث ينقل أبوالعلاء تعريف العرب للقصيد بأنه (ما كان طويل الوزن).

يجهل وجود هذه الأنواع الشعرية كما تبين، لكنه اختار رفضها وتعطيل فاعلتيها الشعرية ليربط جمالية الشعرية بفن واحد هو القصيد لجلاله.

وقد كانت الصياغة التي اختارها لتعريف الشعر الحاجز الذي منع به كل الأنواع المرفوضة من أن تدخل في تصوره النقدي الجمالي للقريض، فالوزن هو الركن الوحيد الذي يبنى منه الكلام الشعري، و«القول الشعري» والرمل/النمط مفتقران إليه. وتجويد الأشعار مقترن بشرائط تستطيع الغريزة الشعرية وحدها الحكم على مدى مقاربة الزيادة والنقصان فيها لغاية الجودة، وغريزته الصافية قد هدته إلى أن الرجز/النمط بخثارته وضعف إيقاعه بعيد عن الجودة وشرائطها، لذا صار من لوازم تعريفه للشعر وثمراته النقدية تعطيل الفاعلية الشعرية لكل ما سوى فن القصيد من أنواع جنس القريض.

****

الباب الثالث

الطريق إلى الشعر: هدي الغريزة وتضلال الأقيسة

لم تشكك المدرسة النقدية العربية في مختلف مراحل نموها في كون الطبع أو الاستعداد الشعري الفطري الموجه الأول للكتابة الشعرية والتذوق لدى كل من الشاعر والمتلقي، إلا أن هذا الإعظام لأهمية الطبع لم يلغ في أية مرحلة من هذه المراحل أهمية القواعد العلمية والخبرة المكتسبة في إبداع الشعر وتذوقه، فابن سلام كان قد صرح بأن للشعر صناعة يعرفها أهل العلم[1] بها دون غيرهم، وبعده ذكر ابن قتيبة أن كل علم محتاج إلى السماع، و(أحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر لما فيه من الأسماء واللغات المختلفة)[2]. واعتبر كثير من النقاد المعارف أو «أداب الشاعر» زادًا لا مندوحة للشاعر عن التزود به[3]، وعندما شبه العسكري[4] - ضمنيًّا - الشاعر وهو يتعلم الشعر بسماع أشعار غيره من الشعراء، بالطفل وهو يتعلم النطق بسماع كلام أبويه، كان تشبيهه هذا تأكيدًا صريحًا لاعتماد صناعة الشعر على الخبرة الشعرية المكتسبة من التحصيل والإفادة من خبرات الشعراء السابقين، لأن الشعر لدى العسكري لايتصور إلا من حيث إعادة انتاج لمسموع شعري سابق، فالراغب في أن يصبح شاعرا يظل في- رأيه - عاجزًا عن قول الشعر إذا عدم هذا المسموع.

---

(١) انظر طبقات فحول الشعراء: ٥/١.

(٢) الشعر والشعراء: ٨٢/١.

(٣) انظر العمدة : ١٩٦/١ - ١٩٧.

(٤) الصناعتين : ص ٢٠٢. وفي رأيه نظر إلى إشارة ابن فارس إلى أن اللغة تؤخذ اعتيادًا، كالصبي يسمع أبويه. انظر المزهر: ١٤٤/١.

ومثل هذا الحكم بافتقار الاستعداد الشعري الفطري - إبداعًا وتذوقًا - إلى التحصيل والعلم بقوانين الصناعة الشعرية يجعل تصور أبي العلاء لفاعلية هذا الاستعداد متميزًا، فإذا كان قول الشعر يعد - عند العسكري - إنجازًا مستحيلًا إذا لم تهيأ لمن وهب الفطرة الشعرية فرصة سماع نماذج شعرية يحاكيها، فإن هذا الإنجاز يكون في رأي أبي العلاء ميسرًا لأصحاب الفطر، ولو لم يسبق لهم أن سمعوا شعرًا من قبل: (ما كفاك أنك ادعيت النظم الذي هو طبع في غريزة الآدميين مطلق أن يقوله الصبي منهم والمرأة والشيخ اليفن والعجوز الفانية، وهو في غرائز الأمم كلها حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعرًا قط)[1].

إن الشعر لدى أبي العلاء - إذن - غريزة خص بها الآدميون من حيث هم بشر مميزون عن غيرهم من الكائنات الحية لا من حيث هم أناس ينتسبون إلى أمة دون سواها، وهو رأي يرد ضمنيًّا قول من ذهبوا إلى أن العرب يفوقون[2] كل الأمم في نظم الشعر ويفسر سكوته عن ذكر القافية عند تعريفه للشعر، فتساوي الأمم كلها في امتلاك هذا الاستعداد الفطري، يجعل الشعر قوة كامنة في حس الإنسان كمونًا غريزيًّا كباقي القوى الفطرية التي تتحكم في بعض أفعال بني البشر وتوجهها دون أن يكونوا في ذلك مفتقرين إلى التعلم واكتساب الخبرة، لذا نجد أبا العلاء يساوي في القدرة على قول الشعربين الصبي والمرأة والشيخ والعجوز وبين الشاعر المحترف، إذا امتلكوا جميعهم نفس الغريزة الشعرية من حيث القوة والخلوص. ولا يجعل الشيخ للتعلم والسماع دورًا كبيرًا في إبداع الشعر لأن وجوده - في رأيه - سابق لهما، لارتباطه بالقوة الفطرية لا التعلم والخبرة المكتسبة، وبذلك يصبح للغريزة الشعرية الفاعلية المطلقة في تصوره النقدي للشعر. إلا أن ما يميز نظرته إلى هذه الفاعلية كونه لا يحصرها في نظم الشعر فقط لأن سلطة الغريزة - لديه - تتجاوز النظم إلى التلقي.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ص ١، والعمدة: ١/١٩، ٧٨. وخلافًا لذلك صرح ابن قتيبة بأن الله لم يخص بالشعر قوما دون قوم. الشعر والشعراء: ١/٦٣.

إن تذوق الشعر ونقده اللذين ربطهما النقاد بالعلم ومعرفة قوانين الصناعة الشعرية يصبحان لديه قوة غريزية غير مفتقرة إلى المعرفة المكتسبة لأنها استعداد فطري متقدم على التحصيل والتعلم: (وحدث رجل ضرير من أهل آمد يحفظ القرآن ويأنس بأشياء من العلم أنه كان وهو شاب له امرأة مقينة تزين النساء في الأعراس، وكان ينجم على الطريق، وكانت له قرعة فيها أشعار كنحو ما يكون في القرع، وكان يعتمد حفظ تلك الأشعار ويدرسها في بيته ولا غريزة له في معرفة الأوزان فيكسر البيت فتقول له امرأته الماشطة: ويلي، ما هذا جيد، فيلاجها ويزعم أنها مخطئة، فإذا أصبح مضى فسأل من يعرف ذلك، فأخبره أن الصواب معها وعرفه كيف يجب أن يكون، فإذا لقنه عنه عاد في الليلة الثانية فذكره وقد أصلح فتقول الماشطة: هذا الساعة جيد)[1].

وقد نجد في إشارة قدامة[2] وابن طباطبا[3] إلى أن معرفة أوزان الشعر قد يستغنى فيها عن التعلم بالطبع السليم ما يبدو شبيها بهذا الذي ينهب إليه أبو العلاء، إلا أن ما يميز تصوره لفاعلية الغريزة ذهابه إلى أن سلطتها لا تقف عند حدود الاهتداء والإرشاد إلى الوزن السليم رغم الأهمية التي كان يوليها لعنصر الايقاع، فالغريزة التي تهدي الشاعر والناقد إلى معرفة الوزن المقبول هي نفسها التي تكشف لهما عن أسرار الجودة والرداءة في الألفاظ والأبنية الشعرية وما سوى ذلك[4] من عناصر الشعر وشرائطه. وما يبدو طريفا في إعظام أبي العلاء لسلطة الغريزة الشعرية وفاعليتها اعتماده على الاختبار المباشر لهذه الفاعلية قصد التيقن منها ومعرفة حدود قوتها ومجالها: (وكان لي كري من أهل البادية يعرف بعلوان وله امرأة تزعم أنها من طيء، فكان لا يعرف موزون الأبيات من غيره، وكانت المرأة تحس بذلك، وكانت تتأسف على طفل مات لها يقال له رجب، وكانت تنشد هذا البيت:

---

(١) رسالة الغفران: ص٥٨٠ – ٥٨١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٤.

(٣) انظر عيار الشعر: ص ٩.

(٤) ـــ كما سنوضح.

إذا كـنـتَ مِـن جـرَا حـبـيـبـكَ مُـوجـعًـا

فـلا بــدَّ يــومــا مِــن فــــراقِ حـبـيـبِ

فقالت يومًا: (إذا كنت من جرا رجيب موجعًا)، فعلمت أن الوزن مختل فقالت:(إذا كنت من جرا رجيبن موجعًا) فحركت التنوين، وأنكرت تحريكه بالطبع فقالت: (إذا كنت من جرا رجيبك موجعًا) فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن واللفظ)[1]. ولا يجب أن يفهم من هذا أن أبا العلاء ينفي نفيًا مطلقًا أهمية العلم والمعرفة الشعرية المكتسبة، فإشارته إلى تكامل الغريزة والعلم المحصل تتردد في مختلف مؤلفاته، فضلًا عن كون حديثه عن الشعر وشحذ القريحة يعتبر اعترافًا ضمنيًّا بأهمية الخبرة الشعرية المكتسبة في صناعة الشعر نظمًا ونقدًا.

لكن ما يميز نظرته إلى الغريزة أنه عندما يرسم الحدود القصوى للكتابة الشعرية والتلقي يتطرف مسرفًا تارة في تحكيم الغريزة والاسترشاد بهديها، ومبالغًا تارة أخرى في الاستهانة بالقواعد والأقيسة والتقليل من أهميتها في نظم الشعر ونقده من خلال مهاجمته الساخرة أحيانًا لتطاول العلماء على الشعر، واستضعافه أو تسفيهه لما صدر عن بعض كبار علماء العربية من أشعار أو أحكام نقدية متعلقة بالشعر رغم إجلاله لهم واعترافه لهم بالتبريز والسبق العلمي في المعارف التي تخصصوا فيها. وإذا كان تكامل الغريزة والعلم يعتبر مرحلة وسطى بين هذين الطرفين لا تربك الشاعر والمتلقي وهما يبحثان عن الطريق إلى الشعر، فإن جعله الغريزة في طرف والأقيسة العلمية في طرف آخر مناقض له يوحي بأنه كان ينصحهما عندما يلتبس عليهما هذا الطريق بأن يهتديا بهدي الغريزة ويحترسا من أحكام الأقيسة العلمية المضللة، لأن الغريزة وحدها قادرة – في رأيه – على الاهتداء إلى طريق الشعر والهدي إليه.

****

(١) رسالة الغفران: ص ٥٨١.

الفصل الأول

فاعلية الغريزة: الحس الشعري

لعل من أهم ما يلفت أنظار الباحثين عند دراستهم لفكر أبي العلاء مبالغته الواضحة في تقديس العقل والدعوة إلى الاسترشاد بهديه[١] مبالغة أدت بكثير من العلماء إلى الشك في سلامة عقيدته، فالعقل لديه هو الأولى بالتصديق[٢] وبأن يكون إمامًا[٣] ونبيًّا[٤]، وما يرفضه العقل كثيرًا ما يكون هو نفسه ما تجذب إليه الغريزة[٥]، وما تشير به الغريزة لا يمكن أن يكون إلا فاسدًا:

ومِـــنَ الـــرزيَّـــةِ أن تـبـيـتَ مـكـلَّـفًـا

إصـــلاحَ مَـنْ صـحـبَ الـغـريـزةَ فـاسـدا[٦]

لأن الرشاد والغريزة متنافران:

بـــينَ الـــغـــريـــزةِ والـــرشــــادِ نـــفـــارُ

وعـلـى الـزخـارفِ ضـمَّـتِ الأسـفـارُ[٧]

لذا يحق للدارس أن يستغرب تقليل أبي العلاء أهمية العقل في إبداع الشعر وتذوقه وهو يوكل إلى الحس والغريزة مهمة إرشاد الشاعر والمتلقي إلى مكامن

---

(١) انظر مثلًا: تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٣٩ - ٢٤٠، و تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية ص ٣٣٨.

(٢) انظر قوله : نكذب العقل في تصديق كاذبهم ... والعقل أولى بإكرام وتصديق. اللزوم: ٢/٢٠٧.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ٢/٣١٧ : ما إمامي سوى عقلي. وانظر قوله في: ١/٦٦ : كذب الظن لا إمام سوى العقل ....

(٤) انظر قوله: أيها الغر إن خصصت بعقل ... فاسألنه فكل عقل نبي. اللزوم: ٢/٦٤٢.

(٥) اللزوم: ١ / ١٤٣.

(٦) اللزوم: ١/٣٥٨.

(٧)نفسه: ١/٤٦٤.

الجمال والقبح والجودة والضعف في الشعر، فالفكر الفلسفي[1] منذ أفلاطون إلى عصر ابن سينا، كان رغم اختلاف مدارسه يذهب إلى أن المعرفة تبدأ حسية، وهي مرحلة أولى يكون فيها الحس سبيلًا إلى الإحساس أو الإدراك الحسي المرتبط بالمادة والأعراض ، وتنتهي المعرفة بعد الظن والاستدلال بمرحلة العلم أو الإدراك العقلي[2] أو التعقل المحض[3]، وهو أسمى درجات المعرفة لأن المدركات تكون فيه معقولات يدركها العقل مجردة عن المادة.

وإسناد أبي العلاء معرفة الشعر إلى الحس والغريزة يجب أن يكون حسب هذا حكما عليها بأنها معرفة دنيا دون العلم، إلا أن هذا الاستغراب يصبح غير وارد إذا ما وضعنا ربطه الشعر بالغريزة في سياق فكره العام من خلال ثلاث زوايا توجهه هي: إفادته[4] من التصور الفلسفي للشعر، وتحولات نظريته الشعرية، وعقيدته الجبرية.

أما التصور الفلسفي للشعر فقد سبقت الإشارة إلى أنه يجعل القول الشعري القائم على التخييل والانفعال دون تحكيم العقل أبعد الأقاويل الأربعة عن القول البرهاني المفيد لليقين لاستناده إلى العقل وحده، ورد معرفة الشعر إلى الحس دون العقل منسجم مع هذا التصور.

وأما التحولات فمرحلة اللزوم التي أعلن فيها قطيعته للشعر تعتبر تفسيرًا ضمنيًّا لربطه هذا الفن بالحس دون العقل لارتباطه لديه بالغريزة وبعده عن الخير الذي لا يدركه إلا العقل. ويظل توزعه بين الايمان بالقوة الجبرية وتسلط الغريزة على العقل رغم تقديسه له سببًا لا في ربطه الشعر بالحس فحسب، ولكن في استحضاره الطبيعة والجبلة في كل تأملاته الفكرية، باعتبارها قوة فاعلة في مختلف أنماط السلوك

(١) تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية : ص ١٩، ٢٨٥، ٣٨١.
(٢) نفسه: ص ٣٨١ – ٣٨٣.
(٣) نفسه: ص ٢٠ – ٢١.
(٤) سكوته عن ذكر القافية في التعريف إحدى علاماته.

البشري وإدراكاته. لقد اقتنع أبو العلاء بأن العقل مهما أرشد إلى الخير وسبله يظل عاجزًا عن توجيه أفعاله لأن الإنسان مسير بقوة تسخره نحو غايات لا قدرة له على تلافيها ولو حذره عقله منها:

مَا باختياريَ مِيلادي ولا هرَمي
ولا حَياتي فهل لي بعدُ تخييرُ؟
ولا إقامةَ إلا عن يَدَي قَدرٍ
ولا مسيرَ إذا لم يُقْضَ تسييرُ[1]

وإذا كانت الشواهد[2] على خضوع الإنسان وسائر المخلوقات لقوة الجبر كثيرة، فإن من أهم الشواهد على تسلط هذه القوة منازعة الغريزة للعقل في توجيه أفعال الإنسان وسلوكه، لأنها لا تجذبه إلا إلى ما ينهاه عنه عقله:

نَهاني عَقلي عن أمورٍ كثيرةٍ
وطبعي إليهِ بالغريزةِ جَانِبي[3]

****

(١) اللزوم: ٤٣٩/١. وانظر قوله في نفس الصفحة : العقل زين ولكن فوقه قدر ... فما له في ابتغاء الرزق تأثير.
(٢) أرى شواهد جبر لا أحققه ... كأن كلا إلى ما ساء مجرور. اللزوم : ٤٣٧/١.
(٣) اللزوم: ١٤٣/١. وانظر قوله: والعقل يسعى لنفسي في مصالحها ... فما لطبع إلى الآفات جذاب. اللزوم ١٥٧/١.

المبحث الأول
مفهوم الغريزة في الفكر العلائي العام

إن موضوع الغريزة يبدو عندما يقارن بالقضايا التي اهتم بها أبو العلاء القضية التي شغلت أكبر حيز من تفكيره، ولرحابة هذا الحيز يبدو مفهوم الغريزة لاتساعه ممتدا لأنه يرصد فاعليتها بدءًا من أدنى درجات الموجودات ويتتبعها في النفس الحاسة[1] أو الحيوانية ليصل إلى الحس العام أو المشترك، وإلى ما يقربها أحيانا من العقل الحدسي[2].

فالعناصر الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار) على تضاد طبائعها[3] تآلفت بالغريزة لتكون الجسم ولتحمل غير مختارة النفس:

فهذا قولُ مختبرٍ شَفيقٍ
ونصحُ للحياة وللمَماتِ
طبائعُ أربعُ جشَّمنَ أمرًا
فإضن لحملهِ متجشِّماتِ[4]

والجسد بطبيعته المادية خبيث[5]، ولذلك نزعت الغرائز نحو الشر:

لا حسَّ للجسمِ بعدَ الروحِ نعلمهُ
فهل تحسُّ إذا بانتْ عن الجسدِ؟

---

(١) يشترك فيها الحيوان والإنسان.

(٢) تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٢٣٧.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ٥٨/١: وأرى الأربع الغرائز فينا ... وهي في جثة الفتى خصماء.

(٤) اللزوم: ٢٣٩/١، وانظر ٥٣٠/٢.

(٥) انظر اللزوم ٢٤٦/١ حيث قوله :وإن كان هذا الجسم قبل افتراقه ... خبيثًا فإن الفعل شر وأخبث

والـطـبـعُ يـهـوي إلـى مـا شـانَ يطلُبُه
لـكـنْ يـجـرُّ إلـى مـا زانَ بـالمسدِ
وفـي الـغَـرائـزِ أخـلاقٌ مـذمَّـمـةٌ
فـهل نُـلامُ عـلـى الـنَّـكـراءِ والحـسـدِ[1]؟

ولا فرق في هذا النزوع الغريزي إلى الشر بين الإنسان والحيوان. إن غرائز كل الكائنات الحية - لمناقضتها جوهر العقل - (قلما تعترف بالفضيلة)[2]، وما يميز الإنسان منها كونه رغم تسلط الغريزة عليه كونه فضل عليها بالعقل الذي يعرف الخير ويهتدي إليه خلافًا لها:

والـشـرُّ فـي حـيـوانِ الأرض مـفـتـرقٌ
والإنـسُ كـالـوحـشِ مـن ضـارٍ ومـبـتـقلِ[3]

ولو كانت الغريزة موقفة أو مرشدة إلى خير لنهت الكائن الحي عن التناسل لكف الشر:

والـشـرُّ فـي الخـلـقِ طـبـعٌ لا يـزايـلـهُ
فـقـسْ عـلـى خـزرٍ فـي الـعـينِ أو نجـلِ
لـو وفِّـقَ المـرءُ لـم يـبـهـشْ إلـى امـرأةٍ
أو الـغَـريـزة لـم تـزفـفْ إلـى رجـلِ[4]

إن مصطلح الغريزة لديه يضيق أحيانًا ليصبح تعبيرًا عن قوة غير مكتسبة كامنة في كل الموجودات حية كانت أم جمادًا، فصفرة البهار غريزة[5] لأنها أصل فيه،

---

(١) انظر اللزوم: ٣٧٤/١.
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٦٨.
(٣) انظر اللزوم : ٣٢٩/٢. وانظر قوله في : ١٢٦/١. يغدو على خله الإنسان يظلمه ... كالذئب يأكل عند الغرة الذيبا.
(٤) اللزوم : ٣٣١/٢.
(٥) الفصول والغايات: ص ٤٧٦.

وزرقة العيون في العرب (ليست غريزة تكثر فيهم)[1]، والصدأ في الحديد (من غريزته الأصلية)[2]. وإذا كانت الغريزة تختص بكونها غير مكتسبة فإن مما يميزها أيضًا كونها لا تتبدل[3] إذ (لا عندد عن الجبلة، يريد المتنسك أن ينصرف حبه عن العاجلة وليس يقدر على ذلك، كما لا تقدر الظبية أن تصير لبوءة ولا الحصاة أن تتصور لؤلؤة)[4]، وكل تظاهر من الإنسان بما يخالف ما جبل عليه يعد تصنعًا لأن التفاعل (يقع من الإنسان إذا أظهر شيئًا ليس من خلقه ولا غريزته)[5]، والطبع غير التصنع[6].

ولأن الإنسان لا يملك سلطة على ما هو غريزة فيه باستحالة تبدله، رد أبو العلاء الخبر الذي ذكر أن عليا رضي الله عنه كان يبغض الحمقى لأنه كان في رأيه (أفضل من أن يبغض على الحمق إذ كان غريزة لا يصل إليها الدواء)[7].

ويتسع هذا المفهوم ليشمل القوة التي يستطيع بها الإنسان إدراك العالم المحيط به من حيث هو مادة محسوسة، فالحواس الخمس غرائز[8] لأن اللمس والذوق والشم والبصر والسمع قوى غير مكتسبة تولد مع الكائن. وإذا كان اللمس حاسة عامة لانتشارها في الجسم كله فإن أعم منها الحاس العام[9] أو الحس المشترك أو الفنطاسيا[10]، لأنه (القوة التي ترسم فيها صور الجزئيات المحسوسة)[11] التي تدركها الحواس الخمس وتنتهي إليها الإدراكات الحسية مرورًا بالقوة المتصورة والوهمية

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٦٢.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٥٤.

(٣) رسالة المنيح / رسائله / إ. عباس: ص ١/١٥٥ حيث قوله : (ولو جاز تبدل الغريزة...).

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٢٥.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/١٠٠.

(٦) انظر قوله في سقط الزند / شروح: ص ١٥٠٠: ... والطبع غير التصنع.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٢٧٤.

(٨) انظر قوله في اللزوم: ٢/١٤١: بفقد غرائزي شمي وذوقي ... ولسي تابعًا بصري وسمعي.

(٩) انظر مفاتيح العلوم: ص ١١٣.

(١٠) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٣٧٦، وانظر مفاتيح العلوم: ص ١١٣.

(١١) التعريفات: ص ٧٦.

وبالقوة الحافظة. وليس للعقل أي تأثير فيها لأنها إدراكات مشتركة بين الإنسان والحيوان، لا قدرة لها على تجريد الصور من المادة وعلائقها ولواحقها تجريدًا تامًا ومطلقًا، كما هو الشأن في الإدراك العقلي[١] المختص بالقوة الناطقة المدركة للكائنات المجردة، فهي إدراكات يملكها الإنسان والحيوان بالغريزة أو بالعادة المقرونة في أصلها بإحساس غريزي.

وما نستنتجه من مقارنة هذه القوى المتعددة للحس بالصفات البسيطة الكامنة في بعض الموجودات كون مصطلح الحس لدى أبي العلاء يفيد الاستعداد الفطري عندما يكون مركبًا من عدة غرائز بسيطة، أي يفيد الغريزة في صورتها المركبة من عدة قوى غريزية متكاملة، وهو مصطلح يطرد في مختلف مؤلفاته للتعبير عن هذا المفهوم المركب.

ويبدو أنه كان رغم تصريحه بأن الغريزة تناقض العقل يضع الحس في أقصى الحدود التي رسمها الفلاسفة للإدراك الحسي الظاهر والباطن ليجعله أحيانًا قريبًا من العقل، فما يدركه الحس يصبح لديه أحيانًا علمًا[٢] وإن كان من الجائز حمل مثل هذا العلم على العلم الضروري الذي لا يحتاج فيه إلى مقدمات[٣]. لكننا نجد في كلامه ما يدل على أنه يجعل الحس في إدراكه نظيرًا للعقل في تبينه: (ما الذي أنكر من هذا القول البين في المعقول المدرك بالحس أن تصير هذه الأجساد هباء)[٤].

لقد أشار أرسطو في كتاب البرهان إلى عقل من العقول البشرية يحصل به للإنسان (اليقين بالمقدمات الصادقة الكلية لا عن قياس أصلًا ولا عن فكر بل بالفطرة والطبع) [٥]، ولعل أبا العلاء كان يريد أن يرفع الحس إلى درجة هذا العقل المعتمد في إدراكه على الفطرة والطبع إن لم يكن قصد به هذا العقل نفسه.

---

(١) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٣٧٧، ٣٨١، ٣٨٣.

(٢) انظر زجر النابح: ص ١٣٥ حيث قوله: (أفلا يعلم كل من له حس...).

(٣) انظر التعريفات: ص ١٣٦.

(٤) زجر النابح: ص ١٣٧.

(٥) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٢٣٧، حيث أورد المؤلف كلام أرسطو، وسمى المصدر.

وأيًّا كان مفهوم الحس لديه من حيث موقعه من العقل فإن الواضح من تحكيمه الغريزة في قضايا علمية يحكم فيها العقل أنه كان كأرسطو يؤمن بأن الإدراك العقلي لا يمكن أن يحصل إلا عن طريق الإدراك الحسي، وأن من حرم حاسة من الحواس حرم الإدراك المتعلق بها لأن المخيلة[1] التي يرسم فيها الإحساس صورة المحسوس بعد غيابه لازمة - رغم كونها إدراكًا حسيًّا - لتقديم مادة التعقل[2] للعقل ليجرد المعقولات.

وكما يتسع مفهوم الغريزة ليشمل الصورة البسيطة منها والمركبة تتعدد المصطلحات الدالة عليها تعددًا يوحي بأنه كان يتعمد - ليقوي قوله بتسلطها على الكائنات - استثمار ألفاظ الحقل الاصطلاحي الدال على القوة التي توجد أصلية في الموجودات وتولد مع الحي من الكائنات، فهو يستعمل في مؤلفاته إلى جانب مصطلحي الغريزة[3] والحس[4] - حسب ما استطعت إحصاءه - المصطلحات الآتية: الحاسة[5] والطبع[6]، والذوق[7] والطبيعة[8] والسوس[9]، والشيمة[10] والسجية والنحيزة[11]

(١) انظر تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية: ص ٦٠.

(٢) نفسه : ص ٦١.

(٣) انظر مثلًا اللامع العزيزي / الموضح ورقة: ١٤٢، ١٤٩، واللزوم: ١/١٤٣، ١٤٦، ٢٠٣، ٢٠٨، ٢٦٢، ٢٧٩، ٣٥٨، و٢/١٢١، ٢١٧، ٢١٩، ٢٣٠، ٢٦٣، ٥٣٠، ٦٠٤، ٦١٣.

(٤) زجر النابح: ص ١٣٥، ١٣٧، واللامع العزيزي / الموضح ورقة ١٤٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٨٥.

(٦) زجر النابح: ص ١١٩، وسقط الزند / شروح : ص ٢، و اللزوم ٢/٤٦٩ و الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.

(٧) الفصول والغايات: ص ١٤٥.

(٨) اللزوم: ٢/٢٦٧.

(٩) رسالة الغفران: ص ٥٦٥، وخطبة السقط / شروح : ١/١٠، ورسائله / عطية : ص ١١٣.

(١٠) الصاهل والشاحج : ص ٨٥، ورسائله / عطية: ص ١١٠.

(١١) رسالة المنيح / رسائله / إ. عباس : ١/١٥٥.

والجبلة[1] والخلق[2]، والأصل[3] والخيم[4] والقوة[5] والقريحة[6] والمنة[7]، فضلًا عن مصطلح نفس الذي عبر به مرة عن الغريزة[8]، ومصطلح الخاطر الذي نحا بمدلوله منحى يقربه من مفهوم الغريزة[9].

وهذه المصطلحات كلها مترادفة، فالشيمة مثلًا هي[10] الغريزة والطبيعة والجبلة التي خلق الإنسان عليها، والمجبول المطبوع [11]، والغريزة الطبيعة[12]، والسوس[13] الأصل والخلق والسجية والطبع (وكأنه من سست الرعية، لامتلاك الطبع الجسد وتصرفه فيه)[14].
والخيم[15] الخلق والأصل، وهو السوس كما يدل على ذلك قول الشاعر:

ومَنْ يبتدعْ ما ليسَ مِن سوسِ نفسهِ

يدعهُ ويغلبهُ على النفسِ خيمُها[16]

وتشترك هذه المصطلحات كلها – لديه – في الدلالة على الفطر الغريزية المركوزة في الإنسان من أول كونه[17]، وقد يضيف المصطلح إلى مرادفه في مثل قوله: (ما

(١) اللزوم: ٢/٣١٠، ورسالة الغفران: ص ٤٢٤ – ٤٢٥.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٣/١٠٠.
(٣) اللزوم : ٢/٤٦٠.
(٤) نفسه : ص٢/ ٤٦٠.
(٥) نفسه: ١/٥٥، ورسالة الغفران : ص ٤٥٥.
(٦) انظر خطبة سقط الزند / شروح: ص ١٠.
(٧) انظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.
(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.
(٩) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٠، ورسائله / عطية: ص ٤٠، وخطبة السقط / شروح: ١/١٠.
(١٠) انظر المصباح المنير: ١/٣٩٩
(١١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٠٢٦.
(١٢) شرح التبريزي / شروح ص: ١٨٤٠.
(١٣) انظر لسان العرب مادة سوس.
(١٤) شرح الخوارزمي/ شروح : ص ٢٢.
(١٥) لسان العرب: مادة خيم.
(١٦)شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٢.
(١٧) الموسيقى الكبير: ص ٧٠.

كفاك أنك ادعيت النظم الذي هو طبع في غريزة الآدميين)[1] فيتوهم القارئ أن الطبع غير الغريزة، لكن مثل هذه الإضافة لا تعدو كونها تمييزًا بين المفهوم البسيط للغريزة وبين مفهومها المركب.

فقوله: «طبع في الآدميين» لا يختلف في مدلوله عن قوله احتمالًا: غريزة في طبع الآدميين، لأن اختلاف موقع المصطلحين في الجملتين لا يؤثر في مدلولهما ما دام أحد المترادفين قد اختير اعتباطًا للدلالة على المفهوم الضيق أو البسيط للغريزة بينما اختير الثاني للدلالة على المفهوم الواسع أو المركب الذي يستوعب المفهوم الأول ويتضمنه.

****

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

المبحث الثاني

الغريزة في منظومته النقدية: الاشتغال النقدي

قد يكون من الطريف أن تصبح الغريزة[1] التي ينفر منها أبو العلاء ويدعو إلى الاحتراز من أوامرها ونزوعاتها الشريرة هي المقياس الدقيق الذي يدعو إلى الاحتكام[2] إليه والاهتداء بهديه في إبداع الشعر وتذوقه، وتبدو دعوته الصريحة أو الضمنية إلى تحكيم هذا المقياس مطردة في كل مقولاته النقدية، بل وتأخذ مظهر المبالغة في الثقة والأحكام التي يقود إليها، وهي مبالغة مقصودة يؤكد من خلالها أن لا سبيل لغير الغريزة إلى سبر أغوار الشعر والإحاطة بأسراره ودقائقه كتابة وتلقيًا.

إن ما تقبله الغريزة من الأشعار هو الجيد والسليم، وما تنفر منه أو تنكره لا يمكن أن يكون إلا رديئًا أو مختلًّا أو غير مكتمل، ولا يبالي أبو العلاء إذا ما نبهت الغريزة على خلل ما أو هدت إلى استعمال ما، بأن يكون حكمها هذا مخالفًا لما يذهب إليه العلماء، فأحكامها لديه لا يمكن أن تكون إلا مصيبة: (وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت ويحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك لأنه معدوم في شعر العرب والغريزة له منكرة)[3].

---

(١) المقصود مفهوم هذا المصطلح الذي تدل عليه في مؤلفات الشيخ المصطلحات المتعددة المذكورة سابقًا.

(٢) انظر مذاهب اللغة:ص ١٨٠، ٢٤١، و أبو العلاء الناقد: ص ١٤٨، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٩٦، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٢.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢. والمقصود قول الطائي: يقول فيسمع ويمشي فيسرع.

ولعل هذا الإفراط المقصود في الثقة بأحكام الغريزة[١] والاسترشاد بهديها هو ما يضفي على منظومته النقدية خصوصية تجعلها جديدة ومتميزة، رغم اعتمادها على ما كان النقاد السابقون قد وقفوا عنده أو أشاروا إليه.

إن وضع هذا التصور لفاعلية الغريزة في سياق التأريخ النقدي يظهر لنا أن ربط الشعر بها لم يكن كشفًا نقديًّا سبقت إليه النظرية العلائية، فكل النقاد الذين تحدثوا عن علاقة الشعر بالطبع كانوا في الحقيقة يشيرون إلى أن مرد الشاعرية إنما هو إلى ذلك المفهوم الذي كان أبو العلاء يفضل أن يعبرعنه بمصطلح الغريزة وإن كان قد عبر عنه بما سواه من المصطلحات[٢].

وإذا نحن قيدنا التأريخ لهذا المفهوم باستعمال مصطلح غريزة بعينه نجد الجاحظ قد ذهب في القرن الثالث إلى أن قول الشعر مرتبط بثلاثة عناصر هي الغرائز والبلد والعرق[٣]، وفي نفس القرن وصف ابن قتيبة المطبوع من الشعراء بأنه من يبين على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة[٤]، وأرجع الصعوبة التي يجدها الشعراء أحيانًا في نظم الشعر إلى (عارض يعرض على الغريزة من سوء غذاء أو من خاطر غم)[٥].

وكلامه هذا صريح الدلالة على أن الغريزة هي المصدر الذي تتولد منه الأشعار، وهو تصور قريب من التصور الذي رسمته المنظومة النقدية العلائية لها، ولا نستبعد أن يكون لما كتبه أرسطو عن السبب في نشأة الشعر[٦] وعن كون المحاكاة غريزة في

---

(١) انظر مثلًا الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠، ٤٥١، ٤٨٢، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٩، ٦٨٦. واللزوم: ١/ ٨، ١٨، ٢١، ٢٧، ٢٩، ٣٢، ٣٦. والفصول والغايات: ص: ٨٦، ١٤٤، ٣٥٩. وضوء السقط : ورقة ٥٩ أ. واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦١، ١٨٨. وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٢/٣٢٧. وعبث الوليد: ص ٢٥، ٢٠٠، ٢٠٢. ورسالة الغفران: ص ٢٥١، ٣١٤. وزجر النابح:ص ١٠٢، ورسائله / عطية:٢٣٥. ورسالة الملائكة: ص ١٣٨، ومقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة:١/٥.

(٢) كالحس والجبلة والحاسة والسوس والشيمة والخيم... انظر ما تقدم.

(٣) انظر الحيوان: ٤/ ٣٨٠.

(٤) انظر الشعر والشعراء: ص ٩٠.

(٥) نفسه: ص ٨١.

(٦) انظر فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ١٢.

الإنسان[١] أثر في تصور ابن قتيبة والجاحظ للغريزة، بل وفي تصورات الجيل الأول من النقاد للطبع وللمطبوعين من الشعراء. أما أبو العلاء فتأثير النظرية الشعرية اليونانية في تصوره للشعر والغريزة تشهد به إلى جانب بعض تصوراته النقدية الأخرى تصوره الخاص لسلطة الغريزة وتحكمها في الشعر.

فبعد أرسطو الذي أرجع الشعر إلى الغريزة والطبيعة الإنسانية وقبل ظهور أبي العلاء، كان الفارابي قد ذهب إلى مثل ذلك عندما ذكر في حديثه عن نشأة الموسيقى أن (التي أحدثت الألحان هي فطر ما غريزية للإنسان، منها الهيئة الشعرية التي هي غريزة للإنسان ومركوزة فيه من أول كونه)[٢].

وفي حديثه عن صناعة الشعر وقوانينها يشير الفارابي إلى صنف من الشعراء ذوي جبلة[٣] وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، غير عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي لاقتصارهم على (جودة طباعهم وتأتيهم لما هم مسيرون نحوه)[٤]. وإشارته إلى وجود هذا الصنف من الشعراء وإلى أن الشعر غريزة للإنسان مركوزة فيه من أول كونه تلتقي مع ما سيذهب إليه أبو العلاء من أن الشعر قد يقوله من لم يسمعه قط من قبل، لكننا لا نجد عند الفارابي دعوة إلى الثقة في الغرائز الشعرية كتلك التي سنجدها لدى أبي العلاء.

وفي عصر الشيخ نفسه ظل ابن سينا - رغم رسوخ صناعة الشعر وقوانينها في زمانه - مقتنعًا بأن الشعرية أكثر ما تتولد عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعًا وتنبعث الشعرية منهم (بحسب غريزة كل واحد منهم)[٥]. وكل هذا يجعل تصور أبي العلاء النقدي للغريزة الشعرية في عمومه استمرارا للتصور الفلسفي اليوناني

---

(١) فن الشعر: ص ١٢.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٧٠.

(٣) قوانين صناعة الشعراء /ضمن فن الشعر: ص ١٥٦.

(٤) نفسه: ص ١٥٦.

(٥) الفن التاسع من كتاب الشفا / ضمن فن الشعر: ص ١٧٢.

والإسلامي، لكن خصوصياته المتمثلة في إحاطته بمجال بروزها وتدخلها وتتبعه مظاهر اشتغالها وتحولاتها يجعله تصورًا خاصًّا بأبي العلاء ومنسوبًا إليه، فنحن لا نعثر على ناقد غيره أولى الغريزة الشعرية هذا الاهتمام – حسب ما اطلعت عليه – فضلًا عن أن يكون قد خبر أسرارها وأحاط بأوجه فاعليتها في الكتابة والتلقي كما أحاط بها أبو العلاء.

إن الغريزة الشعرية لديه ليست استعدادًا فطريًّا يختص به الشاعر من حيث هو شاعر، وإنما هي قوة كامنة في الإنسان من حيث هو إنسان تخرج إلى الفعل فتتولد لديه إما القدرة على نظم الكلام الموزون فيوجد الشاعر، وإما القدرة على تذوقه والتغلغل إلى مكامن الجمال فيه أو القبح فيوجد الناقد أو المتلقي المتذوق.

إنها قوة واحدة وإن اختلف وجها فاعليتها ونشاطها لدى الشاعر والمتلقي الناقد، فغريزة الشاعر هي نفسها[1] غريزة المتلقي، وليس نشاط هذا أو ذاك لديه إلا مظهرًا من مظهرين تتجلى من خلالهما فاعليتها: الكتابة الشعرية والتلقي.

ولذلك فإننا في تحليلنا لتصور أبي العلاء لهذه الفاعلية لا نصرف اهتمامنا إلى الشاعر دون المتلقي أو المتلقي دون الشاعر ولكن إليهما جميعًا، لأن شاعرنا الناقد يتصورها من حيث هي قوة فطرية توهب للشاعر كما توهب للمتلقي.

أولًا - مجالات الاشتغال:

لعل الانطباع الأول الذي يخرج به دارس مؤلفات أبي العلاء كون هذا الناقد لا يحكم الغريزة الشعرية ولا يدعو إلى الاحتكام إليها إلا عندما يتعرض للبناء الموسيقي العروضي وأبنية الأوزان. وحقيقي أن اهتمامه بقضايا الايقاع الشعري في كل مؤلفاته ظاهرة تلفت نظر كل دارس يعنى بتصوراته النقدية للشعر، فغزارة إشاراته

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٤ – ١٤٥، ورسالة الملائكة: ص ٢١٢، ٢١٨، ومقدمة ش. د. ابن أبي حصينة: ٥/١، ورسالة الغفران: ص ٥٨٦، ورسائله / عطية : ص ١٥٥.

العروضية في دواوينه ورسائله وشروحه الشعرية، وتعرضه المطرد[1] فيها لمصطلحات العروضيين ومذاهبهم، وغوصه على دقائق النكت الايقاعية، وتتبعه لهفوات الشعراء وتحليله لموسيقى أشعارهم وتحقيقه لرواياتها، كل ذلك يدل على أنه كان مفتونًا بموسيقى الشعر وإيقاعاته ونغمه، بل إن أقرب صفة يجدها هو نفسه لوصف قدراته أن أذنه وزانة للأقاويل:

لا تَـعـرفُ الــوزنَ كفِّـي بـلْ غَـدتْ أُذنـي
وَزَّانَــــةً ولـبـعـضِ الـقــولِ مِـيْــزانُ[2]

إلا أن هذا الافتتان بإيقاع الشعر ومباحث العروض لا يعني أنه يحصر فاعلية الغريزة ونشاطها في البناء الموسيقي العروضي فحسب، فالشعر لديه- وإن كان الوزن جوهره- بناء لغوي متعدد المكونات تتفاعل فيه مع الوزن أبنية متنوعة وأنظمة مختلفة تمثل في مجموعها ما يعبر عنه هو بمصطلح الشرائط[3]، وسلطة الغريزة لديه يجب أن تكون نظريًّا ممتدة بالضرورة إلى كل المكونات الشعرية إيقاعية ومعجمية وأسلوبية ودلالية، لأنه في تعريفه المشهور للشعر كان صريحًا في الجزم بأن مرد الشعرية إنما هو إلى الغريزة دون سواها، فهي مصدره وهي معياره، وإليها يحتكم الشاعر والمتلقي لتبين مكامن الجمال الشعري والاهتداء إليه. وإذا كان هذا تصوره النظري للغريزة وفاعليتها فإن من البديهي أن يكون اشتغالها النقدي في مباحثه شاملًا لمختلف المكونات التي يقوم عليها الشعر وإن تفاوتت وثيرة تدخلها باختلاف مجالات اشتغالها.

I - الغريزة والبناء الموسيقي العروضي:

لم يهتم أبو العلاء في منظوماته النقدية بأي عنصر من عناصر الشعر اهتمامه بالأوزان وتحولاتها، ولهذا لا نستغرب أن يحظى البناء الموسيقي العروضي في نظريته بحيز واسع من أحكام الغريزة وأن تكون مظاهر اشتغالها قد ارتبطت بهذا البناء

---

(١) انظر البناء اللفظي: ص ١٤١، و مذاهب أبي العلاء: ص ٢٣٨.

(٢) اللزوم: ٥٠٣/٢. وفي البيت معنيان قريب وبعيد.

(٣) انظر تعريفه للشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط... ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٢٥١.

ودقائقه، فالاستعمال الشعري للوزن ليس ما وافق قواعد العروضيين وأحكام العلماء ولكن ما قبلته الغريزة ولم تنفر منه، دون أن يكون لخروج الوزن عن صورته الدائرية أو نقصان حرف من أجزائه أو بعض أجزائه، تأثير مطرد في ما تنكره أو تجر إليه، فكل معيار يجعل الجودة مبنية على الاكتمال الرياضي للوزن والرداءة مقرونة بنقصانه، يكون - وإن قاد أحيانًا إلى استعمالات ناجحة - معرضًا لأن يجر إلى استعمالات ينفر منها السمع رغم موافقتها للصورة الرياضية التي يتجلى من خلالها الوزن في دائرته، وذلك لأنه معيار يجعل النقصان عيبًا مطلقًا في الوزن ويجعل الاكتمال حسنًا مطلقًا فيه، وهو مقياس مضلل لا يمكن أن يخدع به من كانت غريزته هاديه الذي يسترشد به وحكمه الذي يحتكم إليه.

أما المقياس الرياضي وحده فصاحبه - في رأيه - معرض لأن يجعل ما قبح من الاستعمالات الايقاعية وما حسن منها في درجة واحدة، كما يفهم من سخريته الخفية من النكتى البصري الذي علم بقبح حذف الحرف السابع من مفاعيلن في الطويل فتوهم أن كل نقصان من أجزاء الأوزان لا يمكن أن يكون إلا عيبًا، فقاده وهمه هذا إلى أن يتجنب القبض في أجزاء الطويل معتبرًا إياه كالكف قبحًا رغم حسنه في السمع، ومثل هذا الاستعمال في ذوق أبي العلاء بناء ثقيل لا يمكن أن يصدر عمن حكم غريزته: (وهبه اجتنب الكف ولم تبعثه إليه الشيمة المركبة كما اجتنبه كثير من المتقدمين فلم يوجد في أشعارهم فكيف سلم من القبض الذي هو للكف معاقب؟ إن ذلك لحس ثاقب)[1].

ولم يكن أبو العلاء يبالي بأن يكون الشاعر فحلًا من الفحول أو حاذقًا من الحذاق إذا أنكرت الغريزة إيقاعًا من إيقاع أشعاره لأن سلطتها أكبر من الشاعر نفسه، لذا لم يتحرج من التنبيه على الضعف الموسيقي في بعض أشعار البحتري رغم

---

(١) رسائله / عطية : ص ١١٠.

كون هذا الشاعر قد وصف[1] لما في شعره من انسياب موسيقي بأنه أراد أن يشعر فغنى، وذلك في قوله:

مَـــنْ يـتـجـاوزْ عـلـى مُـطـالـبـةِ الـ
ـعـيـشِ تـقـعـقـعَ مِـــن مـلّــه عَــمَـدُهْ

هذا البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة وهو في موضع النون من «من»، ولو كان في موضع لمله كان أقوم في الحس.

والأبيات تختلف في هذا الفن فيكون بعضها أقل إنكارًا من بعض وقد جاء في هذه القصيدة أشباه لهذا البيت كقوله:

عَــادَ بـحـسـنِ الـدنـيـا وبـهـجَـتِـهـا
خـلـيـفـةُ الـلـهِ المـرتـجـى صَـفَـدُهْ

وهذا البيت فيه موضعان أحدهما في مكان النون من الدنيا والآخر في اللام من المرتجى، وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون الدنى والعلى وأن يكون خليفة الله مرتجى، على أن مثل هذا لا يصرف وهو كثير موجود في أشعار الأوائل وشعر والمحدثين، وكان الخليل يرى أنه الأصل وسعيد بن مسعدة يخالفه في ذلك ويذهب إلى أن الزيادة شيء طرأ عليه) [2].

وما يقصده الناقد أن الغريزة تنكر سلامة مفعولات في المنسرح من الزحاف ولا تقبل إلا فاعلات، أما ما نهب الخليل إليه من أن مفعولات هذه عودة إلى أصل المنسرح في الدائرة، وما نهب إليه الأخفش بعده من أن فاعلات هي الأصل فيه لعدم قوله بالدوائر، فخلاف لا تتأثر به الغريزة لأنها تشتغل مستقلة عن أحكام العروضيين وأقيستهم لأن حسن الوزن في السمع هو موضوعها لا سلامته بالقياس إلى القواعد.

---

(١) المثل السائر: ٢/٣٦٩. وانظر البحتري بين ناقديه: ص ٣٤٤.

(٢) عبث الوليد: ص ٩٩.

II - الغريزة وموسيقى القوافي:

لم يعد أبو العلاء القافية في الشعر ركنا كالوزن ولكن شريطة هامة من شرائطه يفتقر[1] إليها البناء الشعري العربي ولا يستغني عنها وإن ظل تحققه مرتبطًا بالوزن وحده، ولذلك كان اشتغال الغريزة في بناء موسيقى القافية بينًا وواسع الحيز.

فإذا كانت القافية في الشعر بناءً صوتيًّا مركبًا تتنوع فيه الحروف والحركات وتتفاعل، فإن إحكام الشاعر لهذا البناء لا يمكن أن يتم إلا بالاسترشاد بأحكام الغريزة وهديها.

إن الروي عند العلماء هو الحرف المقيد أو المتحرك الذي تبنى عليه الأشعار وتستمد منه هويتها الموسيقية النغمية، والقواعد قد لا تولي اهتمامًا كبيرًا للفروق بين الصور التي يتجلى من خلالها الروي ما دام الشاعر متمسكًا بترديد نفس الحرف، لكن الغريزة تتدخل أحيانًا للتنبيه على أن ما اختاره يسيء إلى الشعرية أو يضعفها ولو كانت القواعد العلمية تجيزه: (ولو بنيت قواف على ضربت وكتبت ثم جيء فيها بوزنت لكان ذلك جائزا بلا اختلاف، إلا أن القائل إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن. ومن تدبر ما ذكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزنت مع ضربت في القوافي أضعف من خبت مع سمت لأن هذه التاء من السنخ)[2].

وحركة الروي تابعة له، والقواعد تفيد أن الشاعر حر في اختيار أية حركة لروي أشعاره شريطة التزامه بنفس الحركة في كل الأبيات، لكن الغريزة ترى أحيانًا غير ذلك، فالكسرة في الروي كالضمة والفتحة والتقييد يختار منها الشاعر ما يريد كاختيار الشبلي الكسر في قوله:

---

(١) انظر قوله: (وفقري إلى لقائه ولقائهم فقر الذي أملق إلى الصلة وبيت الشعر إلى قافية متصلة). رسائله / مرجليوت : ص ٤٥ .

(٢) مقدمة اللزوم : ٢٧/١.

يــا سِــــرَّ سِــــرٍّ يَــــــدِقُّ حَــتَّــى
يــجــلَّ عـــنْ وصــــفِ كــــلِّ حَــــيِّ
وظــــاهـــرًا تــبــدى بــاطــنًــا تــبى
مـــن كـــــلِّ شــــــيءٍ، لـــكــلِّ شــيِّ
يــا جُــمــلــةَ الــكــلِّ لــســتَ غــيـري
فــمــا اعـــتــــذاري إذن إلـــــيِّ[1]

لكن الغريزة تتدخل لتكشف عن أن كسر الروي يكون أحيانا سببا في ضعف الشعر، فقوله («إلي» عاهة في الأبيات، إن قيد فالتقييد لمثل هذا الوزن لا يجوز عند بعض الناس، وإن كسر الياء من «إلي» فذلك رديء قبيح. ولم يأت كسر هذه الياء في شعر فصيح، وقد طعن الفراء على البيت الذي أنشده:

قَـــالَ لـــهــا: هـــلْ لـــكِ يَـــا تَـــا فــيِّ؟
قــالــت لـــهُ مـــا أنـــتَ بــالمـرضــيِّ

وقد سمعت في أشعار المحدثين «إلي وعلي» ونحو ذلك، وهو دليل على ضعف المنة وركاكة الغريزة) [2]. وتمتد سلطة الغريزة إلى باقي حروف القافية وحركاتها، فما ورد مردوفًا من القوافي في الطويليات (لم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة)[3]، وتأسيس بيت أو أبيات في ما لم يؤسس من القوافي تنكره الغريزة الصحيحة كما تنكر تركه فيما أسس منها[4].

والشعراء مطلقون في اختيار حركة ما قبل الروي وتغييرها في نفس القصيدة إلا أن تكون إشباعًا فتدعو الغريزة حينذاك إلى لزومها.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.
(٢) نفسه: ص ٤٥٥ – ٤٥٦.
(٣) رسائله / عطية : ص ١٢٤.
(٤) نفسه : ص ١٢٣.

وبعض العلماء يتوسعون في مفهوم الإشباع فيجعلونه حركة ما قبل الروي في الشعر المطلق وإن كان غير مؤسس ويوهمون بذلك لزوم نفس الحركة قبل الروي مطلقًا، والغريزة لا تحكم بذلك (لأن هذه الحركة ليست لازمة ولا ينكر تغيرها السمع، وإنما تنكر الغريزة تغير حركة الدخيل) [١].

III - الغريزة والأبنية الصرفية / النحوية:

إن دارس آثار أبي العلاء لا يشك في كون اهتمامه الكبير بالقضايا الصرفية والنحوية واللغوية عموما فيها وتبريزه في مختلف علوم اللغة يسمحان له بأن يعد – وقد عد كذلك[٢] – من كبار علماء اللغة وأعلامها، ورغم ذلك نلاحظ أن وقوفه عند هذه القضايا في تنظيره للشعرلا يبدو إشباعا لولعه العلمي بهذه المباحث، فالقضايا اللغوية التي وقف عندها في تحليله وتصوره للشعر والشعرية لم تبحث من حيث هي قواعد علمية، ولكن من حيث هي أساليب شعرية يكتسي فيها الاستعمال وجهًا شعريًّا قد يلتقي مع القواعد، وقد ينأى عنها أو يشذ أن يتمرد، وهذا الوجه الشعري هو الذي سمح لأحكام الغريزة بأن تتسلل إلى هذه القضايا رغم أن فاعليتها تكون معطلة في مجال القواعد والأقيسة وإن كانت أحكامها تلتقي معها أحيانًا كثيرة.

فالقواعد مثلًا تجيز[٣] همز كلمة القران وتركه في قول البحتري:

بثَّها والقرانُ يصدعُ منها الـ
هَضبَ حتَّى كادتْ تَكونُ جِراء

إلا أن ترك الهمز (أقوم في الغريزة)[٤].

---

(١) مقدمة اللزوم : ١/ ١٨.

(٢) ترجم له بعض القدماء ضمن اللغويين، ووصفه بعضهم باللغوي قبل وصفه بالشاعر. انظر الإنباه: ٨١/١، وبغية الوعاة: ص ١٣٦. وانظر ما يأتي.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٥.

(٤) نفسه : ص ٢٥. وانظر بيت البحتري في ديوانه : ١٧/١ .

وتثنية لفظة الأهل وتوحيدها في قول أبي الطيب:

وألحقنَ بالصفصافِ سابُورَ فانهوى

وذاقَ الرَّدَى أهلاهُمَا والجَلامِدُ

جائز[١] على مذاهب العرب، والأصل فيه (ألا يثنى ولا يجمع، لأنه يقع على الواحد والاثنين والجميع)[٢]، لكن الشاعر ثنى لأنه (آثر تقويم اللفظ في الغريزة)[٣]. وقواعد الصرف تبيح لمنشد قول أبي الطيب[٤] تحريك الواو وتسكينه في سورات، إلا أن (من قال عورات فحرك الواو- وهي لغة هذيل - قال سورات، لأنهم يقولون في الصحيح حجرة وحجرات وحجْرات بالسكون، وكان الحذف في هذا الموضع أحسن لأن الغريزة تجذب إليه)[٥]. وقد تجر المغامرة والبحث عن الطرافة بعض الشعراء إلى تراكيب شعرية تخالف المعتاد ويكون تمسكهم بقواعد النحاة كافيًا في رأيهم لركوب مثل هذه المغامرات، لكن الغريزة لا تعد هذا التمسك عذرًا للشاعر إذا ما أحست بأنه مخل بانسياب البناء الشعري وجماله، فقول أبي الطيب المشهور:

عِشِ ابْقَ اسْمُ سُدْ قُدْ جُدْ مُرِ انْهَ رِ فِ اسْرِ نَلْ

غِظِ ارْمِ صِبِ احْمِ اغْزُ اسْبِ رُعْ زَعْ دِ لِ اثْنِ نُلْ[٦]

اجتمعت فيه أربع وعشرون كلمة كل كلمة منها جملة)[٧]، ورغم طرافة هذا البيت[٨] من حيث تركيبه بالقياس إلى الاستعمالات المألوفة، تحكم الغريزة بأنه (ضاق بما أودع

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح ورقة ٢٢٦، وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه : ٣٩٧/١.

(٢) نفسه : ورقة ٢٢٦.

(٣) نفسه : ورقة ٢٢٦.

(٤) قوله: غلت الذي حسَب العشور بآية ... ترتيلك السُوَرات من آياتها. ديوانه: ٣٥٥/١.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٨.

(٦) انظر ديوانه : ٢١٣/٣.

(٧) الصاهل والشاحج : ص ٦١٢.

(٨) نجد ما يشبهه في قول أبي العميثل : فاصدق وعف وجد وأنصف واحتمل ... واصفح ودار وكاف واحلم واشجع. العمدة: ٣١/٢.

من الكلم حتى أنكره السمع وظنه من لا يعرف من وحشي الكلام)[1]. وإذا كان تطور الثقافة العربية قد انتهى إلى مرحلة أصبحت فيها القواعد والأقيسة النحوية ملزمة للشعراء، فإن تاريخ هذه الثقافة قد عرف مرحلة انتقالية تعاصر فيها من الشعراء من يعرب بالسليقة ومن درس قواعد علم النحو، وقد جرت الغريزة بعض شعراء هذه المرحلة والمرحلة التي قبلها إلى تراكيب نحوية خالفت أحوالها الإعرابية ما رسخته القواعد النحوية الجديدة فلم يبالوا بذلك لثقتهم في غرائزهم، بل كان على العلماء أن يتأولوا لما قادتهم إليه الغرائز غير أبهة بالأقيسة كما نجد في تأويلهم استعمال ليس في قول بعض الشعراء: (وكذلك رأي سيبويه في قول الشاعر:

هِيَ الشِّفَاءُ لِدَائِي إذْ ظَفِرْتُ بِهِ
وَلَيْسَ مِنْهَا شِفَاءُ الدَّاءِ مَبْذُولُ

عنده أن في «ليس» ضميرًا، وهذا يبعد في مذاهب الشعراء لا سيما أصحاب الطبع الذين يعربون بالغريزة) [2]، وإذا كان للقياس النحوي أن يتأول عدم نصب خبر» ليس» هنا فإن التأويل الممكن الاعتراف بأن الغريزة أبطلت عمل هذا الناسخ: (وإنما القياس أن يكونوا جعلوا ليس في هذا الموضع بمنزلة ما فلم يحتاجوا إلى ضمير، كما قالوا ليس الطيب إلا المسك مثل قولهم ما الطيب إلا المسك..)[3].

IV - الغريزة والإنشاد:

تكشف كثير من الإشارات التي تضمنتها المصادر[4] القديمة الأولى عن أن الإنشاد كان نظامًا موسيقيًّا صوتيًّا[5] مكملًا للشعرية يستفيد منه الشعر مع استقلال

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.
(٢) عبث الوليد: ص ٨٠ – ٨١.
(٣) نفسه: ص ٨١.
(٤) انظر مثلًا كتاب سيبويه : ٤/٢٠٤.
(٥) انظر الموسيقى الكبير: ص ٦٨، حيث يشير الفارابي إلى عدة صناعات تابعة للموسيقى منها قول القصائد والقراءة بالألحان.

بنياته عنه، وهذا الاستقلال هو الذي يفسر ارتباك العلماء في مرحلة تدوين الشعر واللغة وعلومهما أمام بعض مظاهر الاضطراب[1] التي كانت تنجم عن التعارض بين سلطة عناصر النظام الإنشادي وسلطة عناصر النظام الشعري عند تداخلهما.

وإذا كانت مختلف مظاهر هذا التداخل تنبيء بوجود مرحلة قديمة تولد فيها الشعر العربي من الإنشاد أو الإنشاد من الشعر، فإن النصوص الشعرية المتأخرة تدل على أن بعض هذه المظاهر استمرت وامتدت حتى العصور الأدبية التي حلت فيها الكتابة الخطية [2] للشعر محل إنشاده، ولذلك فإن امتداد سلطة الغريزة إلى الإنشاد إنما هو مظهر من مظاهر تحكمها في البناء الشعري نفسه لأن عناصر الإنشاد تصبح عند تفاعلها مع عناصر الشعر وجهًا من أوجهه.

فالتفخيم والإمالة مثلا صورتان من صور الأداء الصوتي لبعض حروف اللغة العربية، نجدهما في بعض القراءات القرآنية كما نجدهما في الغناء وإنشاد الشعر، وإذا كانت القواعد التي وضعها علماء القراءات والعالمون بصناعة الغناء قد مكنت القراء والمغنين من الإحاطة الدقيقة بطريقة التفخيم والإمالة وحدودهما ومواطنهما، فإن العلماء الذين حاولوا حصر قوانين الصناعة الشعرية وقواعدها أهملوا في معظمهم الدقائق المتعلقة بالأداء الصوتي للشعر لتأخر زمانهم عن عصور الإنشاد[3] الأولى، فافتقر الشاعر والمنشد إلى القواعد التي تلزمهما – حتى لا يختل التجانس الصوتي – بمراعاة احتمال بعض الحروف للتفخيم أو الإمالة أو لهما جميعا عند النظم أو

(١) انظر مثلًا تفسير النحاة للتنوين الغالي: أوضح المسالك: ص ٥. وانظر البنية الصوتية في الشعر العربي / مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية – عدد (٢) – ١٩٨٨ م / فاس.

(٢) لعل ولع الذوق الشعري في الأعصر المتأخرة بجناس التصحيف، ثم بمختلف فنون التشجير، دليل قوي على أن العين حلت محل الأذن، لفقد الشعر كثيرا من قيمه الصوتية التي كان يستمدها من الأداء الشفوي. انظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ٦٢، والبنية الصوتية في الشعر / العمري: ص ٢٠٦، والموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ص ٣٠.

(٣) رغم كون سيبويه قد خصص بابًا مستقلًّا للإنشاد (الكتاب: ٢٠٤/٤)، لم يفد العلماء والنقاد من ذلك في تقعيدهم للشعر لأن ما أتى به ظل يدرس باعتباره مبحثًا لغويًّا. انظر مبحث الوقف في همع الهوامع: ٢٠٤/٢.

الإنشاد، لكن غياب هذه القواعد لا يعني الغريزة لأن الشاعر والمنشد مطالبان في حكمها بتجنب كل ما ينكره السمع ولو كان مصدره نظاما آخر غير النظام الشعري.

وإذا كان الخلط بين التفخيم والإمالة عند إنشاد بعض القصائد يسيء إلى الجمال الشعري فإن فاعليتها تبدو صريحة في توجيه الذوق نحو الأداء الصوتي الذي يحفظ للشعرية جمالها، كما يتبين من حديث أبي العلاء عن إحدى رائيات[1] البحتري التي خلط فيها في القوافي بين ما يحتمل التفخيم وغيره وما لا يحتمل إلا التفخيم: (هذه الأبيات ينبغي أن يفخم الراء في قوافيها إذ كان بعضها لا يجوز فيه إلا التفخيم مثل «مشتهرة» و«خيرة»، وبعضها يحتمل التفخيم وغيره كقوله خضرة. والمنشد طالما تهاون بذلك ففخم بعضا وأمال بعضًا، والأحسن أن يجريها كلها على التفخيم ليكون اللفظ متجانسًا. وكذلك يجري حال الراء المنصوبة مثل قصيدة جعلت قوافيها «حميرا» و«ميسرا» ونحو ذلك، فهذا لا تميل فيه الغريزة إلا إلى التفخيم، فإذا جاء مثل «منذر» و«مكثر» حسنت الإمالة في اللفظة التي فيها الكسرة إلا أن التفخيم ينبغي أن يلزم)[2].

والوقف أيضًا مظهر من مظاهر الأداء الصوتي له قواعده في علم القراءات وصناعة الغناء خلافا[3] لإنشاد الشعر، رغم كون كثير من أوجه التعارض[4] بين الاستعمال الشعري وبين القواعد النحوية والعروضية يرتفع إذا ما حل الوقف محل الوصل عند الإنشاد، مما يدل على أن هذه الصورة الصوتية كانت شديدة الارتباط بالشعر في مراحله الأولى. ولعل وجوب تقييد القوافي في بعض القصائد وجوازه أو امتناعه في أخرى أثر من آثار مرحلة قديمة كان الشاعر والمتلقي فيها يفرقان بين الأشعار التي

---

(١) قوله في الديوان : ١٠٠٨/٢، قل للوزير الذي مناقبه ... سابغة في الأيام مشتهره.

(٢) عبث الوليد: ص ١١٣.

(٣) المقصود لدى المتأخرين من العلماء. وقد وقف سيبويه الذي راعى المسموعات الشعرية عند هذه الصورة الصوتية، في حديثه عن وجوه القوافي في الإنشاد. الكتاب : ٢٠٨/٤ - ٢١٤.

(٤) كقول امرىء القيس: فاليوم أشرب غير مستحقب.... ما يجوز للشاعر: ص ١١٥.

تكون فيها الأوزان مفتقرة إلى الوقف لبلوغ اكتمالها الإيقاعي، وبين الأشعار التي تستغني بأوزانها عنه وإن احتملته، وبين الأشعار التي تتضرر أوزانها منه.

وإذا كان جواز الوقف في قوافي بعض القصائد يوهم المنشد أنه مخير بين طريقتين في الأداء الصوتي فإن الغريزة لا تترك هذا الاختيار مطلقًا غير مقيد، فأثر المسموع الصوتي في السمع يجعلها ترجح اختيارًا على آخر وتجذب إلى طريقة في الأداء دون أخرى، كما يستشف من حديث أبي العلاء عن طريقة إنشاد قصيدة للأمير ابن أبي حصينة[1]: (الاختيار في وقف الهاء ووصلها إلى المنشد، والذي اختاره المتقدمون وأصحاب الغرائز أن يوصل بالواو لأنه أقوى في السمع، وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين)[2].

إن وصل الموقوف يبدو في ظاهره عودة سهلة إلى أصل بناء الكلام، لكن الوقف يكون أحيانًا مضللًا لأنه قد يوهم صورة في البناء ليست أصلًا فيه، ويجر الشاعر - عند وصل الكلمات الموقوف عليها - إلى أبنية صوتية غير معروفة قد يتوهمها المتلقي أصولا لغوية عربية لم يحط بها علمه، لكن الغريزة بنفورها منها تكشف عن كونها مجرد تشويه صوتي لأصول معروفة: (وإنك لترى الرجل من يهود - وهم أهل لين وضعف - يظهر التشدد والتجلد على ما نزل فيخرج به ما فعل عن الطبع، ويكون مثله مثل الحرف الذي يقع به التشديد في الوقف ثم يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع وتنفر منه الغريزة، كما قال هيمان بن قحافة وذكر الثور الوحشي:

والقَطْرُ عَن متنيهِ مُرمَعِلُّ

وهو إلى الأرطاةِ مُستَظِلُّ

يقولُ: أصبحَ ليلُّ، لو يفعلُّ

حتى إذا الصبحُ بدا الأشعَلُّ

ظلَّ كسيفٍ شافَهُ الصَّيقلُّ

---

(١) انظر شرح ديوانه : ٢/ ٥٠ حيث قصيدته الدالية: ربع تعفت باللوى عهوده.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة : ٢/ ٥٠.

ألا ترى إلى لام: الأشعل والصيقل ويفعل كيف خرجت بالتشديد عن حال العرفان؟)[1].

V - الغريزة والبناء الدلالي:

لعل مما يلفت النظر في هذا الرصد لمجالات اشتغال الغريزة كون فاعليتها تنشط في مجال المسموعات الشعرية، ويبدو من خلال تتبع حديث أبي العلاء عن هذه الفاعلية في مؤلفاته أنه لا يرى لها نشاطًا كبيرًا في مجال البناء الدلالي للشعر كالذي للعقل فيه، لكننا نعثر رغم ذلك على ما يفيد أن الغريزة الصحيحة تستطيع أن تشارك العقل في الإرشاد إلى دقائق الحدود أو الروابط الفاصلة بين دلالات الأبيات أو الجامعة بينها، كما يتضح من تسفيهه لمعترض ضعفت غريزته فخلط بيتين من اللزوم ببيت آخر غير متصل بهما دون أن يدرك أنه بنى اعتراضه على خلط لا يصدر إلا عن جاهل[2] بالشعر وأساليبه. لكن يبدو أن اشتغال الغريزة - لديه - يظل في الغالب مرتبطًا بالمسموع الشعري لا بالمفهوم والمعقول.

VI - الغريزة ورواية الشعر:

تعد رواية الشعر كغيرها من أصناف الروايات العلمية صناعة لها قوانينها ومعاييرها، والحديث عن علاقتها بالغريزة لا يعني أن سلطتها تمتد إليها باعتبارها مكونًا من المكونات الشعرية، لكن كون الشعر موضوع هذا الصنف من الرواية يعني أن موضوعها هو المكونات الشعرية نفسها، ولهذا فإن تحكم الغريزة في هذه المكونات يصبح أحيانًا بطريقة تحكمًا في الرواية نفسها غير مباشرة.

إن الأصل في الرواية العلمية الأمانة في النقل والتوثيق سواء كان الراوية عالمًا بدقائق الشعر وقواعده أم مجرد حافظ له، وتناقل المرويات عبر الأجيال - ولو

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦١ - ٤٦٢.

(٢) انظر زجر النابح: ص ١٠٢، حيث عقب بقوله: (فنبأ ذلك عن غريزة ناقصة). وانظر النص كاملًا في ما يأتي.

اتصل السند – يجعل تحريف الرواية أمرًا محتملًا، لأن افتقار أحد الرواة الحفاظ إلى الخبرة بقواعد الشعر والدراية بصناعته يمكن أن يكون سببًا في الابتعاد بالمروي من الأشعار عن صورته الأولى، مما يجعل الرواة والمحققين المتأخرين أمام نصوص شعرية مغيرة تروى في المجالس دون أي التفات إلى ما فيها من خلل أو تغيير ثقة في أمانة الرواة الأول، إلا أن الغريزة السليمة تستطيع أن تنبه صاحبها – ولو بالغ في الثقة في من ينقل عنهم – على ما في الرواية التي يثبتها من إخلال بالمكونات الشعرية كالخلل الذي وجده أبو العلاء في تحقيق إحدى نسخ ديوان البحتري: (ومن التي أولها: (قربت من الفعل الكريم يداكا)، هذه الرواية الصحيحة، ومن روى: (قريب من الفعل الكريم نداكا) فقد غلط غلطًا بينًا ودل على أنه لا يعرف وزن الشعر بالغريزة، لأنه إذا روى هذه الرواية كان النصف الأول من الطويل الثالث، والقصيدة من ثاني الكامل، وذلك بين على من له أقرب حس)[1].

وقد يجد الراوية نفسه أمام استعمال شعري مخالف للأقيسة العلمية اللغوية فيتوهمه فسادا في الرواية ويعمد إلى إصلاحه، فيخرج الشعر من مخالفة المألوف إلى الاختلال الصريح، لكن مثل هذا الاختلال لا يخفى قبحه عن الغريزة التي تتدخل لتكون المرشد إلى الرواية السليمة. فقول الوليد بن يزيد من المجتث:

خَـــرجـــتُ أســـحـــبُ ذَيــلـــي

أَنـــظـــورُ مَـــا شَـــأنُـــهـــنَّـــه[2]

يبدو بإثبات الواو في «أنظور» إخلالًا قبيحًا بالبناء الصرفي المألوف للفعل المضارع، لكن الغريزة تحكم بأن القبح عدم إثبات الواو، لأن العودة إلى البناء الصرفي المشهور «أنظر» يخل إخلالًا كاملًا بإيقاع البيت ووزنه، والوزن لدى الشيخ جوهر الشعر، فالبيت (في كتاب إسحاق بن إبراهيم: (أنظر ما شأنهنه) بغير واو، فإن

(١) عبث الوليد: ص ١٦٢.

(٢) انظر الصاهل والشاحج : ص ٤٧٧.

صحت الرواية فهو كسر على رأي الخليل، ولن يخفى قبحه في الغريزة، وإن أنشد بالواو على اللغة الطائية فالوزن صحيح)[1]. والملاحظ أن حكم الغريزة هنا بقبح حذف الواو ينظر إلى مجالات شعرية ثلاثة: البناء الصرفي والوزن والإنشاد، فإثبات الواو في انظر مخل بالبنية الصرفية للكلمة، والوزن مفتقر إليها[2]، إلا أن هذا التعارض يختفي في طريقة الإنشاد التي تجعل الواو مدًّا بين بين يقيم الوزن دون أن يكون له حضور صرفي حقيقي.

لقد جعل أبو العلاء الغريزة سلطة تتحكم في كل المكونات الشعرية، وإذ كان الوزن هو العنصر الأول الذي تتولد منه الشعرية فإن نشاط فاعليتها في البناء الايقاعي يبدو هو الغالب، وليس هذا غريبًا عن الشعر، فالفارابي ينهب إلى أن الألحان الموسيقية نفسها تولدت[3] من الشعر، والشعر لا يتولد إلا إذا توافر له ركنه الأول: الوزن.

ثانيًا - مظاهر الاشتغال:

إن اتساع نشاط الغريزة وتعدد مجالات استعمالاتها في منظومة أبي العلاء النقدية اتجاه قد يكون إيمانه بفاعليتها في الكتابة الشعرية والتلقي كافيًا وحده لتفسيره، لكن الصورة التي نستطيع بتجميعها من مختلف مؤلفاته أن نتعرف أوجه هذه الفاعلية، تبين لنا أن هذا الايمان كان مبنيًّا على تصور دقيق لمظاهر اشتغالها ومواقفها وأحكامها، وعلى تمثل صريح لمختلف الدقائق والتغيرات الشعرية التي تتسلط عليها هذه الأحكام والوسائط التي تتوسط بها، وإحاطة واسعة بأوجه تحولاتها وتفاوت قدراتها. وهي معرفة تجعله شبه متفرد بمنظومته النقدية إذ لا نجد من بين

---

(١) الصاهل والشاحج : ص ٤٧٨.

(٢) لأن المجتث يبنى على مستفع لن المفروق الوتد، الذي لا يجوز فيه حذف الساكن الرابع.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ٧٠.

النقاد - حسب ما استطعت الإطلاع عليه[1] - من استطاع أن يتجاوز الإشارة المبهمة[2] إلى الغريزة أو الطبع، إلى الإلمام الدقيق بكل مظاهر نشاطها واشتغالها.

ولعل تنوع المفاهيم النقدية المتعلقة بفاعلية الغريزة ووفرة المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم في معجمه النقدي شاهد قوي على أنه كان يدرك بوضوح التبعات النقدية لربطه الشعرية بالغريزة والحس عند تعريفه للشعر.

I - المواقف:

ترتبط مواقف الغريزة من حيث هي مظهر لاشتغالها بطرفين: منبهات تحفزها، وأحكام تعبر بها عن استجابتها لهذه المنبهات، وبتتبع تناول أبي العلاء لنشاطها نلاحظ أن مواقفها من مختلف الاستعمالات الشعرية تخضع لسلطتها من خلال ردود فعل تواجه بها المنبهات التي قد تثيرها بأحكام تتنوع مظاهرها بين الرفض والقبول والحياد والسكوت وما سوى ذلك من مظاهر الاستجابة للمنبهات.

١ - المنبهات: إن تعدد المجالات الشعرية التي تشتغل فيها الغريزة يجعل فاعليتها النقدية تراقب كل دقائق الكتابة الشعرية وتحولاتها، فالشاعر قد يلحن ويخطيء[3] ويكسر ويحيل في معانيه، فيكون ذلك إخلالاً بالشعرية تحس به الغريزة وتنبه عليه مثلما تنبه عليه الخبرة بقواعد الشعر والإحاطة بها، إلا أن مفهوم الخلل في حكم القواعد مفهوم مطرد لأنها تنظر إليه من حيث هو استعمال مخالف للنموذج مخالفة قياسية بينما تتجاوز الغريزة ذلك إلى النظر إلى خصوصية كل استعمال، لذا فضل أبو العلاء التعبير عن معاييرها بالشرائط[4] متعمدا إبهام[5] مفهوم هذا المقياس

(١) نجد لدى بعض النقاد كحازم القرطاجني نظرا خفيا إلى تصور أبي العلاء للغريزة. انظر خاتمة هذا البحث.

(٢) انظر تاريخ النقد الأدبي: ص ٩٧، حيث يشير إعباس إلى أن مصطلح غريزة الذي يذكره الجاحظ غامض.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٤ - ٢٠٥.

(٤) انظر ما تقدم.

(٥) انظر الجامع: ٩١٠/٢، حيث يشير الجندي إلى أن هذا المصطلح يحيل على مجهول.

لإيمانه بتعذر حصر ما تقبله وما ترفضه أو تتجاوز عنه من استعمالات شعرية، لكننا نستطيع رغم ذلك أن نختزل هذه الخصوصيات في مجموعة من المنبهات أو المحفزات التي تؤثر في الغريزة أو تثير فاعليتها فتستجيب لها سلبًا أو إيجابًا، وهي منبهات غالبا ما تتداخل فيصبح الواحد منها وجها آخر لما سواه. ونذكر من هذه المنبهات: المشاكلة والتغيير ثم الزيادة والنقصان.

أ - **المشاكلة والتغيير:** يذهب ابن سينا في حديثه عن علاقة التخييل بالشعرإلى أن من الأمور التي تجعل القول مخيلا المشاكلة[1] تامة كانت أم ناقصة، وبحسب اللفظ كانت أم بحسب المعنى.

ويبدو أن أبا العلاء كان يتبنى ما يقارب هذا الرأي في تصوره لمحفزات الغريزة ومنبهاتها، فالتشاكل بين بعض عناصر الأبنية الشعرية ومكوناتها المتعددة، يكون أحيانًا[2] من أسباب قبول الغريزة للاستعمال والتذاذها به بينما تكون الفروق بينها سببًا في رفضها له وتأذيها به.

وإحساس الغريزة بالفروق يتم بأن يقيس الحس الظاهر - أي السمع - المسموع الشعري إلى الصورة الصوتية القريبة منه كما يتضح من تحليل أبي العلاء لموقفها من تسكين راء «طرطبة» أو ضمها في قول أبي الطيب: (ما أنصف القوم ضبه)، (والمعروف من كلامهم طرطبة. وإذا سكنت الراء في هذا البيت لحق الوزن شيء لا بأس به، إلا أن تسكينها يجعل بين النصفين فرقًا في الغريزة)[3]، فالتشعيث الذي ينشأ عن تسكين الراء يمنح المجتث - في رأي أبي العلاء - بعض الإطراب، لكنه يميل إلى إثبات الرواية بالضم لتجنب الفرق الصوتي المؤذي للغريزة، وإثبات رواية

(١) الشفا / فن الشعر: ص ١٦٢ - ١٦٥. وانظر البنية الصوتية: ص ٦٤، حيث يشير المؤلف إلى بعض المظاهر المشاكلة في الشعر من خلال تحليله لبنية التوازن الصوتي.

(٢) نحترس بقولنا أحيانًا من جعل الحكم عامًا، لأن مقاييس الغريزة ليست مبنية على الاطراد.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦١، وانظر الأوزان والقوافي/ مجلة مجمع اللغة : ص ٦٠٦.

التشعيث من حيث الاحتكام إلى الاستعمال يبدو أرجح لكثرته في أشعار المحدثين[١] وإن كان أصحاب الخليل لا يجيزونه[٢]، إلا أن ضم الراء محافظة على المشاكلة أوزن في الغريزة وألذ في السمع رغم افتقار رواية الضم إلى الأصل القياسي أو السماعي الذي يسوغها: (وتحريكها أوزن إلا أنهم يجيزون ضم الساكن في فعل الثلاثي، فإذا كان أول الكلمة مضمومًا وثانيها ساكنًا وجاء صدرها على فعَل بفتح اللام أو فعْل بضمها لم يستعملوا فيها ما استعملوه في «شغل» و«صبح»، وآثروا الإسكان. وقد حكى سيبويه حرفًا شاذًّا وهو قولهم: «السلُطان» بضم اللام... فأما مثل «طرطبة» فلم يأت فيه تحريك الثاني، وليس بأبعد من غيره إن جاء)[٣].

وقد يتم الإحساس بالتغيير بقياس المسموع إلى البناء الصوتي المطرد قبله أو بعده، فقول الباهلي:

إنِّـــي أَتَـتـنِـي لِـســانٌ لا أُسَـــرُّ بـهـا

مِـن عُـلْـوَ لا عَـجَـبٌ فـيـهـا ولا سَـخَـرُ[٤]

لو نخل معه قول القائل:

ارتـحــلُــوا غُـــدوةً فـانـطـلـقُـوا بُـكَـرًا

فـــي زُمَـــرٍ مِـنـهـمُ تَـتْـبَـعُـهـا زُمَـــرُ

لكان بعيدًا عن شكله غير ملائم له في وزنه، وهذا البيت الثاني قد لحقه الطي في أربعة أماكن)[٥].

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦١، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦١.

(٣) نفسه: ورقة ١٦١. وانظر قوله :(وإن حركت الراء في «الطرطبة» فالجزء مخبون غير مشعث. وليس ضمهم الراء بأبعد من قولهم «سلطان» بضم اللام في «سلطان». وحكي أن عيسى بن عمر قرأ: «حتى يأتينا بقربان» بضم الراء). الأوزان والقوافي: ص ٦٠٦.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠.

(٥) نفسه : ص ٥٨١.

فعدم المشاكلة والملاءمة منبه من المنبهات المؤدية إلى نفور الغريزة من الاستعمال الشعري وإنكاره، وقد يفترض اعتمادًا على ما تقدم أن التشاكل سيكون متحققًا لو أن الأبيات البسيطية التي أضيف إليها البيت المطوي كلها مغيرة أو أن هذا البيت أتى مفردا، لكن الإحساس بالتغيير والفرق يظل قويًّا لأن اعتماد غريزة السمع أو الحس الظاهر على الصور الصوتية المخزونة في الحس العام أو المشترك يجعل التشاكل شاحبًا والتغيير منكرًا، فقول الشاعر:

وَزَعَمُوا أَنَّهُمْ لَقِيَهُمْ رَجُلٌ

فَأَخَذُوا مَالَهُ وَضَرَبُوا عُنُقَهْ

قد خبل في أربعة مواطن وتغيرت حاله (حتى أنكرته الأذن ونفر منه الحس. فلو أقسم مقسم أنه لا يناسب قول زهير: «بان الخليط...»، ولا قوله: «إن الخليط أجد البين فافترقا»، لعذر في ذلك)[1]، وما تنكره الأذن تنفر منه الغريزة.

وقد يكون عدم التشاكل هينًا فلا تأبه به، إلا أن المشاكلة إذا كانت ميسرًا تكون أحيانا ألذ لها ولو كانت بسيطة كما يفهم من الصورة الصوتية التي يقترحها أبو العلاء لقراءة بيت لأبي تمام: (والأشبه بمذهب الطائي ضم العين في عكوب ليكون مشاكلًا لضمة الراء في ركوب)[2].

إن طي البسيط أو خبله أربع مرات في نفس البيت مبالغة تجعل التغيير له أشد وحاله عند من يعرفها أنكر[3]، وقد يجوز أن نفهم من هذا أن الغريزة تزداد – مطلقًا – إنكارًا للاستعمال كلما بعد عن المشاكلة، وازداد تغيرًا، لكن رصد أبي العلاء للمنبهات التي تستثير ردود فعلها يكشف لنا عن أن المشاكلة التي تكون أحيانًا سببًا في قبول

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش.د. أبي تمام: ١/٣٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠ – ٥٨٢.

الغريزة للاستعمال الشعري والالتذاذ به تصبح أحيانًا أخرى هي السبب في رفضها له وتأذيها به، وعن كون التغيير الذي يكون سببًا في نفورها منه يصبح هو السبب في رضاها عنه وارتياحها إليه.

إن المبالغة في تغيير البسيط بطيه أو خبله تنفر الغريزة منه، لكن المبالغة في تغييره بخبنه بعد جزئه وقطعه تكون أيضًا السبب في قبولها له وارتياحها إليه بعد رفضها وإنكارها له، فيصبح التغيير الذي أدت المبالغة فيه بالجزء والقطع إلى تأذي الغريزة سببًا في التذاذها ورضاها عن الايقاع، بعد تجاوز هذه المبالغة المؤذية إلى الزيادة في التغيير بخبنه ليصبح ما يعد إفراطًا في التغيير سببًا في قبولها لما رفضته في نفس البناء رغم كون التغيير لم يزدد إلا تراكمًا.

فالضروب الثلاثة الأخيرة من البسيط في حكم الغريزة (فيهن انكسار وضعف وركاكة، وهذه الأوزان الثلاثة لا يستعملها المحدثون إلا أن يخبنوا الثالث منها في العروض والضرب فيستعملوه عند ذلك، وإنما توجد شاذة في أشعار الجاهلية ومن بعدهم من القالة. وإذا قدم عهد الشاعر كان ديوانه مظنة لمثل هذه الأوزان النادرة، وما أفلح وزن منها قط. وربما ندر بيت بعد بيت، ولا يجيء حسنًا في السمع إلا أن يلحقه بعض التغيير عما هو في الأصل. فمن ذلك قول عبيد:

تَـصْـبُـو وأَنَّـى لـكَ الـتَّـصَـابـي
أَنَّـى وقَـدْ راعَـكَ المـشِـيْـبُ

وفيها:

مَـنْ يَـسْـألِ الـنَّـاسَ يَـحـرمـوهُ
وَسَـائِـلُ الـلـهَ لا يَـخِـيْـبُ

فهذان البيتان إنما حسنا في الوزن لأجل شيء سقط منها فقبلتهما الغريزة الخالصة، ألا ترى إلى قوله:

والمــــــرءُ مـــا عــــاشَ فـــي تَــكــذيـــبِ
طُــــــولَ الـحــيـــاةِ لَـــــهُ تَـعــذيـــبُ

كيف هو مخالف لهذين البيتين؟[1]. إن الأصل الذي يشير أبو العلاء إلى مخالفة البيتين له، ليس إلا الصورة الفرعية المرفوضة – في حكم الغريزة – التي نشأت من مخالفة الأصل الأول وعدم مشاكلته، وتغييرها ليس في حقيقته إلا إسرافًا في التغيير نفسه، لكنه إسراف يحول رفض الغريزة إلى قبول. ومثل هذه الاستجابة بالرفض والقبول لأبنية مغيرة تنتسب كلها إلى نفس الأصل تأكيد لعدم خضوع أحكام الغريزة ومواقفها للاطراد والقياس.

وقد يؤول هذا بأن الإفراط في التغيير ما كان ليحول حكمها لو لم يكن قد دخل على تغيير سابق كان قد شوه الأصل، لكن قبول الغريزة والتذاذها بأبنية لحق فيها التغيير الأصل الأول نفسه يؤكد أن عدم المشاكلة التي تكون أحيانًا سببًا في نفورها من البناء تصبح هي السبب في قبولها له. ويعني هذا أن الغريزة حين تستحسن التغيير تستحسنه من حيث هو مخالفة، لا من حيث كونه تغييرًا داخلًا على تغيير آخر فحسب.

ب – **الزيادة والنقصان**: هذا المنبه ليس في حقيقته إلا صورة من صور التغيير، فالتغيير قد يكون أحيانًا لاحقًا بحال عناصر البناء الشعري المتعددة وكيفها، أو بعدد هذه العناصر وكمها أحيانًا أخرى، أو بهما جميعًا.

ولاهتمام أبي العلاء الخاص بتحليل أثر التغيير الكمي في غريزة الشاعر والمتلقي يميز بين الزيادة والنقصان وبين غيرهما من ضروب المخالفة التي تلحق

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨ – ٥٧٩.

الأبنية الشعرية، فالوزن الذي يعرف بالمقتضب (هو في العدة أربعة وعشرون حرفا لا يزيد ولا ينقص بزحاف ولا خرم، وليس في الأوزان وزن يلزم طريقة واحدة فلا ينقص منه شيء غيره. وتدخله المراقبة فيبقى على حاله، والمراقبة أن يكون الحرفان لا يجوز ثباتهما جميعا ولا سقوطهما جميعًا، ولكن يثبت هذا تارة وهذا تارة. والبيت الذي فيه المراقبة المغيرة لحال البيت الأول من غير نقص في العدد قوله:

لَعَمْري لَقَدْ كَذبَ الزَّاعِمونَ مَا زَعمُوا[1].

إن الغريزة التي تنتبه لأدنى صور التغيير تكتشف الزيادة سواء كانت زيادة بالنسبة للنظير أو بالنسبة للأصل المشترك، فقول زهير:

ولـنِـعـمَ حـشـوِ الــدِّرعِ أنــتَ إذا
نَـهَـلَـتْ مِـنَ الـعَـلَـقِ الـرمـاحُ وعـلَّـتِ

شطره الثاني زائد على الشطر الأول بثلاثة أحرف)[2]. وقول الآخر:

وَلَـقَـدْ هَـديـتَ الـرَّكْـبَ فـي دَيمـومَـةٍ
فـيـهـا الـدلـيـلُ يـعـضُّ بـالخَـمْـسِ[3]

زيادته (في شطره الأول، وهي ثلاثة أحرف)[4]. واستجابة الغريزة لمنبه الزيادة تختلف، إلا أن اختلافها لا ينفي كونها موقفًا من شعرية معترف بها تكون في حكمها مستضعفة مرفوضة أو مستحسنة مقبولة أو بين هذا وذاك.

لكن الإحساس بالزيادة يكون أحيانًا حاسمًا في تحديد هوية البناء نفسه وموقعه من صناعة الشعر: (إن رواة البغداديين ينشدون في «قفا نبك» هذه الأبيات بزيادة الواو في أولها، أعني قولك: (وكأن ذرى رأس المجيمر غدوة)، وكذلك: (وكأن مكاكى

(١) الفصول والغايات: ص ٨٦ - ٨٧.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠. وانظر بيت زهير في ديوانه: ص ١٦٤ بزيادة «لنا» قبل «إذا».
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠.
(٤) نفسه: ص ٤٧٠.

الجواء). فيقول: أبعد الله أولئك، لقد أساؤوا الرواية، وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر، وإنما ذلك شيء فعله من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلا في المنظوم، وهيهات هيهات)[1].

ولذلك سيكون من الصعب الحديث عن موقف تكون فيه الغريزة مستحسنة للزيادة أو مستضعفة لها عندما تكون هذه الزيادة تعديًا كميًّا للأصل الأول أو العام، لأن هذا التعدي في حكمها خروج من الشعر إلى النثر، وسلطتها لا تمتد إلى المنثور[2]، وهذا ما جعل أبا العلاء رغم ميله إلى آراء الأخفش[3] العروضية يتعمد – وهو يشير إلى نفور الغريزة من شعر[4] لم يطو فيه البحتري مفعولات في المنسرح – ترجيح رأي الخليل ضمنيًّا عليه، بإشارته إلى كثرة ورود هذا الجزء غير مطوي في الشعر القديم والمحدث، وذلك حتى لا تعد الزيادة التي أنكرتها الغريزة زيادة حقيقية فيصبح البناء نثرًا[5].

والزيادة التي يمكن أن نتصور استجابة الغريزة لها هي كثرة الأصوات في بناء شعري ما بالقياس إلى صورة كمية هي في حقيقتها نقصان من الأصل، فالطويل المعتمد صورة شعرية فرعية تنشأ بالنقصان من البناء بقبض فعولن قبل الضرب المحذوف، لكنها رغم نقصانها عن الأصل تصبح أصلًا جديدًا تلتذ به الغريزة وتقيس إليه الاستعمالات، معتبرة كل عودة إلى الأصل الحقيقي بتجنب الزحاف زيادة منكرة مرفوضة: (لقد جئت بأشياء ينكرها السمع كقولك:

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٣ – ٣١٤.

(٢) نقصد النثر من حيث هو كلام غير موزون خلافا للشعر، لا من حيث هو جنس أدبي، وإلا فمن المقبول نظريًّا أن نتساءل عن مظاهر لشتغال الغريزة في بعض الأجناس الأدبية الأخرى.

(٣) إشارته في الفصول والغايات: ص ٨٦ – ٨٧ إلى أن المقتضب وزن مستقر على ٢٤ حرفًا لا تزيد ولا تنقص، تبن ضمني لرأي الأخفش الذي ينفي وجود الدوائر. انظر في رأي الأخفش هذا: العروض والقافية: ص ١٩٣.

(٤) انظر عبث الوليد : ص ٩٩ حيث الإشارة إلى أن البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة. انظر قول أبي العلاء في سياق ذلك: (... وأحسن لوزنه في الغريزة...).

(٥) عبث الوليد: ص ٩٩، حيث الإشارة إلى أن الأخفش يعتبر فاعلات في المنسرح هي الأصل.

فــإنْ أَمْــسَ مَـكـروبًـا فـيــارُبَّ غَــارَةٍ
شَـهـدتْ عـلـى أَقَـبَّ رخْــوِ الـلُـبَـانِ

هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة)[1]. هذا التأرجح بين الأصل الأول والأصل الجديد يجعل هذه الزيادة النسبية، مجرد مظهر من مظاهر تفاوت النقصان نفسه الذي تظل استجابة الغريزة له قبولًا ورفضًا من أهم مظاهر استجابتها للتغيير.

فالتغيير بالنقصان أحد أوجه البناء التي تحسن الاستعمال الشعري في حكم الغريزة، بل إنها لا ترضى عن بعض الاستعمالات إلا إذا وردت ناقصة عما هي عليه في الأصل، ومن ذلك أوزان (من الشعر لا يحسن استعمالها حتى يحذف منها شيء مثل الأول من المنسرح، كقول القائل:

أصـبـحـتُ لا أحـمـلُ الـسِّـلاحَ ولا
أمـلـكُ رأسَ الـبـعـيـرِ إنْ نَـفَـرَا

فهذا قد حذف من آخره شيء لو ترك على أصله لم يحسن، والذي حذف منه رابع السباعي الأخير، ومثله في الشعر كثير)[2]، ورغم ذلك يظل موقفها من النقصان – كحالها مع باقي المنبهات – بعيدًا عن أي اضطراب.

وإذا كانت المبالغة في النقصان من البناء تفسر نفور الغريزة منه كالضرب الأول من المتقارب مثلًا، بان فيه سقوط الخمس فأنكرته الغريزة (ولم يبن فيه سقوط العشر، وذلك أنك إذا أسقطت من ذلك الوزن الذي أصله أربعون حرفًا ثمانية أحرف تبين خلله)[3]، فإن حذف حرف واحد فقط قد يكون كافيًا لإثارة هذا النفور، فالجزء الثالث من البسيط (أي حذف سقط منه بان فيه لصاحب الذوق)[4].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٦.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.
(٣) نفسه : ص ٦٨٧.
(٤) الفصول والغايات : ص ١٤٥.

وقد يجوز أن نفسر عدم الاطراد هذا بكون الأبنية الشعرية نفسها تتفاوت من حيث قابليتها للنقصان، فالوزن الكامل مثلًا (تذهب منه ست حركات فلا يغيض ذهابهن منه بل يمكث على السجية المعهودة ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة كما قال عنترة:

بَكَرَتْ تُخَوِّفني الحُتوفُ كأنَّني
أصبحتُ مِن غرضِ الحُتوفِ بمَعْزَلِ

فَاقْنِي حَياءَكِ لا أبَا لكِ واعلَمِي
أنِّي امرؤٌ سأموتُ إنْ لَمْ أُقْتَلِ

إنِّي امرؤٌ مِن خيرِ عبسٍ مَنْصبًا
شَطري وأحْمِي سَائِري بالمنصَلِ

فالبيت الذي قافيته بالمنصل قد ذهبت منه حركات ست، وهو في الغريزة كغيره من الأبيات لم يبن فيه الخلل ولا التقصير)[1]. وقول الأعشى:

تسمعُ للحليِّ وَسْواسًا إذا انصَرفتْ
كما استعانَ بريحٍ عشرقٍ زَجَلُ

أول حرف ذهب منه عرف خلله وظهرت شكيته، ولم يتجمل فيصبر كما صبر قول امرئ القيس:

كدأبِكَ مِن أمِّ الحُويرثِ قبلَها
وَجَارتِها أمِّ الرَّبابِ بمَأسَلِ

قد ذهبت منه أربعة أحرف ولم يعلم بذهابهن)[2]. ومثل هذا التفاوت كاف لجعل مواقف الغريزة تبدو متباينة ومتعارضة، لكن الحديث عن هذه القابلية - أي قابلية

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ - ٤٤٧.
(٢) نفسه : ص ٤٤٧.

بعض الأبنية للنقصان المفرط - ليس في حقيقته إلا تحصيلًا لما حكمت به الغريزة على البناء المغير، لأن وصف بناء شعري ما بقابليته للنقصان لا يمكن أن يتصور إلا من حيث هو تعبير عن قبول الغريزة لهذا المنبه وعدم نفورها منه، ولذلك فإن أقرب ما يمكن أن نفسر به عدم اطراد مواقفها وأحكامها على كم النقصان كونها تراعي موضعه من البناء الشعري، فالغريزة التي تنبو أحيانًا عن نقصان حرف واحد من البناء تحتمل المتقارب الأول وقد ذهب منه أربعة أحرف (إذ كان ذهابها من مواضع لا يشق عليه أن تنقص وتغيض)[1].

فموضع النقصان[2] منبه ثان داخل المنبه الأشمل له اثره في الموقف الذي تتخذه الغريزة من هذا التغيير الكمي، ورغم ذلك تظل استجابتها مرتبطة بالصور التي لا يحول فيها النقصان الشعر إلى نثر.

فإذا كان الرجز مثلًا يستطيع أن يحتفظ بشعريته ولو بقي على عشرة أحرف بعد ذهاب اثنين وثلاثين حرفًا منه، فإن البسيط الأول (إذا ذهب منه أحد وثلاثون حرفًا لم يبق منه ما يسمى شعرًا)[3] رغم كون المتبقي من حروفه (١١ حرفًا) أكثر مما تبقى من الرجز.

إن الحديث عن عدم اطراد مواقف الغريزة عند استجابتها لمختلف منبهاتها تنبيه على سمة تميز أحكامها - لدى أبي العلاء - عن أحكام القواعد، وهذا ما لم يدركه أسامة بن منقذ عندما اعتقد أن الغريزة ترفض النقصان مطلقًا، وذلك حين جعل من شروط حسن الشعر الذي تقبله الغريزة أن يكون غير مزاحف[4]، والزحاف نقصان، وقد سبقت الإشارة إلى أن الغريزة لا تقبل بعض الأوزان إلا إذا جاءت

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، حيث الإشارة إلى أن الغريزة تنفر من خبن الجزء الثالث من البسيط، وتقبله في غيره من الأجزاء.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٤) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩.

ناقصة بمزاحفتها. إلا أن سمة عدم الاطراد هذه لا تعني أبدا أنها تصدر أحكامًا متعارضة على نفس المنبه إذا تطابقت صور وروده وتشابهت، ورغم ذلك لم يفت أبا العلاء أن يشير إلى أن حدة استجابتها للصور المنبهة المتشابهة قد تتفاوت وتختلف تبعا لاختلاف الأبنية وتفاعل المنبه مع جل العناصر الشعرية، فتتباين قوة الإنكار أو القبول بتباين طبيعة التفاعل، فعدم طي مفعولات في إحدى منسرحيات البحتري بناء تنكره الغريزة، إلا أن حدة إنكارها تزيد وتنقص بتوالي أبيات القصيدة لأنها (تختلف في هذا الفن فيكون بعضها أقل إنكارا من بعض)[1].

٢ - **الأحكام**: رغم تعدد المجالات الشعرية التي تشتغل فيها الغريزة وتعددها تظل الأحكام التي تحكم بها على الاستعمالات محصورة في أربع صور تستجيب بها للمنبهات هي: الرفض والقبول والحياد والعجز

أ - **الرفض**: يذهب الفارابي إلى أن محسوسات الإنسان (منها محسوسات طبيعية له ومنها محسوسات غير طبيعية له، والمحسوسات الطبيعية هي التي إذا أدركها الحس حصل له عنها كماله الخاص به وتبعته لذة، وغير الطبيعية هي التي إذا أحست حصل عنها للحس نقيصة وتبعها أذى)[2].

والبناء الشعري محسوس كغيره من المحسوسات قد تلتذ به الغريزة أو تتأذى، والموقف الذي تعبر به عن هذا التأذي هو الرفض. فكل شعر لا يحصل منه للغريزة كمالها الخاص بها يتبعه أذى، وكل مؤذ مرفوض. وتتعدد المصطلحات والمفاهيم التي يجسد أبو العلاء من خلالها رفض الغريزة لبعض الاستعمالات الشعرية، وأذكر منها النفور والإنكار والنبو والفرار، فأبو الطيب (قد جاء بزحاف يسمى الطي في البسيط، والغريزة تنفر منه)[3]، وأما الطويل (فلم يزاحف فيه زحافًا تنكره الغريزة، إنما جاء

(١) عبث الوليد: ص ٩٩.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٨٧.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤. حيث قوله عن مخلع البسيط: (ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي).

بما لا تنكره الغريزة وهو سقوط نون الخماسي)[١]. والرمل[٢] عند القدماء هو كل شعر مهزول، وقد مثلوا له بشعر من الهزج لابن الزبعرى وببائية عبيد، ولم يستسغ أبو العلاء هذا التمثيل لأنه وجد أبيات ابن الزبعرى مستقيمة في الحس، و(أما قصيدة عبيد فتنبو عنها الغرائز)[٣]. و(النطق بشوور وبابه ينفر منه الطبع، والغريزة تفر إلى همز الواو الثانية)[٤].

ونعثر على مصطلحات أخرى مثل قبح[٥] ومج وعيب وأبن كما هو بين في قوله: (من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط أي نقص غيره مجه السمع وأنكره، إن طوي فكأنه عقد ولوي، وإن خبن عيب بذلك وأبن)[٦].

وهي كلها مصطلحات دالة على تأذي الغريزة من بعض الأبنية الشعرية ورفضها لها لكن دلالتها على نفس المفهوم لا تعني أنها مترادفة ترادفًا تامًّا، فتنوعها مرتبط في كلام أبي العلاء بحدة الرفض ودرجته لأن رد فعل الغريزة كما ذكرت في خاتمة مبحث المنبهات[٧] يتفاوت من حيث قوته تبعًا لنوع الخلل الذي يصيب البناء الشعري المرفوض، ولذلك يبدو مصطلح النفور أقل حدة من الإنكار ويبدو النبو أشد منه، وإن كانت كلها تحيل على موقف واحد هو الرفض. ويظل حكم الغريزة المرتبط بهذا الرفض حكمًا واحدًا هو الاستضعاف والاستقباح.

ب - القبول: اختار أبو العلاء عند تعريفه للشعر، هذا المصطلح دون غيره للدلالة على استجادة الغريزة للأبنية الشعرية والتذاذها بها، ولذلك فإننا نفرق في حديثنا عن

---

(١) الأوزان والقوافي: ص ٦٠٤. وانظر عبث الوليد: ص ٩٩، حيث قوله: (هذا البيت فيه شيء تنكره الغريزة الصحيحة). وانظر الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٢) انظر ما تقدم.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٢.

(٤) عبث الوليد : ص ١٨٤.

(٥) انظر الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٧) ما تقدم.

عدم رفضها لما يعرض عليها بين نوعين من القبول: قبول الاستجادة والالتذاذ وهو المقصود بالمصطلح المذكور، ثم القبول الضمني وهو الذي عبرنا عنه بمصطلح الحياد.

والملاحظ أن أبا العلاء كان يميل إلى التعبير عن مواقف الغريزة من الأبنية الشعرية بالمصطلحات الدالة على الرفض مثل تنفر وتنكر وتنبو ويمج، ولهذا تبدو المصطلحات الدالة على قبول الالتذاذ قليلة في كلامه بالقياس إلى الأولى. ومن بين ما جاء به من هذه المصطلحات القليلة مصطلح حسن الذي نجده في مثل قوله: (... لأن حذفها يحسن في الغريزة)[1]. ومثله مصطلح أحسن، كقوله عن المنسرح: (وطيه أحسن في الغريزة من تمامه)[2]، وقوله عن أحد أبيات البحتري: (وأحسن لوزنه في الغريزة أن يكون الدنا والعلا)[3]. ويستعمل مصطلح أقوم كقوله عن استعمال أنكرته غريزته في بيت لنفس الشاعر: (ولو كان في موضعه. كان أقوم في الحس)[4].

لكن مصطلح قبول ومشتقاته تظل أدل المصطلحات في كلامه على التذاذ الغريزة بما يعرض عليها: (وإذا استعمل هذا الوزن على غير ما يجب له في الأصل، حسن وقبلته الغريزة)[5]، وقبول الالتذاذ ترجمة نقدية لحكم الغريزة الصريح على الشعر بالجودة والحسن.

إن موقفي الرفض والقبول هذين طرفان متعارضان، وقد يكون الشاعر عادة مطالبا بتغيير بناء شعره تغييرًا ظاهرًا، ليجعل الغريزة تنتقل من موقف الرفض إلى موقف القبول، لكن هذا الانتقال يكون أحيانًا سريعًا إذ يكفي التغيير البسيط الخفي لجعل ما كان مرفوضًا مقبولًا:

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٠٠. وانظر النص كاملًا في ما يأتي .

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦.

(٣) عبث الوليد : ص ٩٩.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٩. وفي الأصل: ولو كان في موضع لمله ... انظر النص كاملًا مع البيت المقصود في ما تقدم.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

فَـــإنَّ الـــــوزنَ وهُـــوَ أتمُّ وزنٍ

يُـقـامُ صـغـاهُ بـالحـــرفِ العَـلـيـــلِ[1]

ج – **الحياد:** وهو موقف بين الرفض والقبول يسلم فيه أبو العلاء خلافًا للفارابي[2] بوجود منزلة وسطى تكون فيها الغريزة في الحين نفسه غير نافرة مما يعرض عليها وغير ملتذة به.

ويبدو هذا المفهوم النقدي من حيث جوهره قريبًا مما كتبه قدامة[3] عن الصورة التي يكون فيها الشعر عديم النعوت وعديم العيوب. إلا أن أبا العلاء لا يجعلها كقدامة مفهومًا منطقيًّا مجردًا يتحدد بموقعه وسط طرفي الجودة والقبح دون أن تكون له مشخصاته النقدية، فمجال الاستعمال الشعري الذي يكون أمامه موقف الغريزة محايدًا يتسع ليشمل صورًا تميل رغم توسطها إلى جهة القبح أو جهة الحسن أو تكون صريحة التوسط.

ويمكن تحديد جهة التوسط من خلال تعرف نوع الموقف الذي تعبر به الغريزة عن عدم تأذيها وعدم التذاذها بالشعر المعروض عليها، أي عن حيادها. إلا أن هناك نوعًا ثانيًا من الحياد لا يعود إلى خلو البناء الشعري مما يلذ أو يؤذي الغريزة ولكن إلى ثبات موقفها منه ورسوخه رفضًا كان أم قبولًا وعدم تأثرها بما قد يحدث فيه من تغير، ويمكن أن نحصر الموقف المحايد للغريزة في المواقف الفرعية الآتية: السكوت والاستكثار ونفي الرفض والاحتمال.

● **السكوت:** وهو صورة يتعمد فيها الناقد أن يسكت عن تبيين قيمة الشعر المدروس في حكم الغريزة مخالفًا طريقته المعتادة في عرض الأشعار وتحليلها، فهو مثلًا في تتبعه لأوزان شعر أبي الطيب وأضربها وزحافاتها يشير عادة إلى موقف

---

(١)سقط الزند / شروح : ص ١١٤٧.

(٢) انظر قوله في الموسيقى الكبير: ص ٦٤ : (فإن اللذة والأذى إنما تتبع «كمالات» الإدراك و «لاكمالاته»).

(٣) انظر نقد الشعر: ص ١٧.

الغريزة من كل ضرب مستعمل ومن كل تغيير يلحقه [1]، لكنه عندما يقف عند رملياته وسريعياته يكتفي بذكر الزحافات التي أتى بها فيها دون أن يذكر حكم الغريزة عليها: (وأما الرمل فجاء فيه بالخبن وهو سقوط الثاني من سباعيه كقوله:

فـــــإذا مَــــرَّ بــــأُذنـــي خَـــاسِــــدٌ
صـــارَ ممَّـــن كـــانَ حـــيًّـــا فَـــهلـــكْ

وفي النصف الأول خبن في موضعين، وأما السريع فطوى فيه وخبن كقوله: «آخر ما الملك معزى به»، وفي هذا المصراع طي في موضعين. وقوله: «ولم أقل ذلك أعني به» فيه خبن في قوله: ولم أقل)[2].

ولا يمكن أن نعتبر مثل هذا السكوت إهمالًا ونسيانًا، فأبو العلاء قد عودنا في حديثه عن بعض الاستعمالات الشعرية أن يجعل سكوته عن بعضها حكمًا ضمنيًّا عليها، ولذلك نميل إلى أن تناسيه ذكر قيمة بعض هذه الاستعمالات في حكم الغريزة يعتبر ترجمة لموقفها الضمني منها. والتفسير النقدي الذي نجده لذلك أن مثل هذه الاستعمالات تكون مشتركة بين معظم الشعراء، واشتراكهم فيها يجعلها شائعة مبتذلة[3] لا تفاضل بينها لتعود سمع المتلقي عليها.

وشيوعها وابتذالها إن كان لا يعني جودتها فهو لا يعني ضعفها، فالشائع المبتذل من الاستعمالات وإن كان في أصله ملذا يفقد قدرته على التأثير في المتلقي ويتحول إلى شعر متعود لا هو بالمنفر ولا بالمعجب لأنه يصبح وسطًا بين هذا وذاك. وليس هذا التفسير اجتهادًا وإن كان استخلاصه كذلك، فالصورة التي يرسمها أبو العلاء لمواقف حياد الغريزة تقودنا مباشرة إليه.

---

(١) كقوله (وقد جاء بزحاف يسمى الطي في البسيط، والغريزة تنفر منه). الأوزان والقوافي / م. مجمع اللغة: ص ٦٠٤.

(٢) نفسه: ص ٦٠٥.

(٣) انظر الصناعتين : ص ٢٠٢ – ٢٠٣.

●● **الاستكثار:** ونعني به الإشارة إلى كثرة الشيوع، وهو تشخيص شبيه بالموقف السابق إلا أن ما يميزه هو الخروج عن الصمت وتجاوز السكوت إلى الإشارة إلى كثرة الاستعمال الشعري وشيوعه بين الشعراء، كما يتضح من قوله متحدثًا عن استعمال أبي الطيب للكامل: (وأما الكامل فإنه زاحف فيه الزحاف الذي يسمى الإضمار، وهو كثير جدًّا)[1].

لكن الملاحظ أنه يقرن أحيانًا الإشارة إلى كثرة الاستعمال بلفت النظر إلى إجماع الشعراء قدماء ومحدثين على ذلك: (وأما الوافر فاستعمل فيه العصب وهو سكون الخامس من السباعي، وكثر في الشعر القديم والمحدث، قال:

ويَـبـكِـي خَـلـفَـهُ دَثْـرُ بُـكـاهُ

رُغـاءٌ أو ثُـؤَاجٌ أو يُـعَـارُ

وفي هذا البيت عصب في أربعة مواضع)[2]. وإجماع الشعراء على استعمال ما ابتذال له، والابتذال يفقده لذته المرتبطة بطرافته ويجعله شعرًا متوسطًا.

إلا أن هذا لا يعني أن التوسط المرتبط بالاستكثار يكون دائمًا تلميحًا إلى فقدان الاستعمال الملذ لطرافته ونزوله عن درجة الجودة، فالإشارة إلى الشيوع قد ترد لنفي الضعف عن الاستعمال ورفعه إلى درجة التوسط كما يفهم من حديثه عن ورود التشعيث في خفيفيات أبي الطيب: (وأما الخفيف فخبن فيه وشعث، والتشعيث سقوط حرف متحرك من جزء الضرب. وذلك موجود في الشعر الجاهلي والإسلامي) [3].

●●● **نفي الرفض والقبح:** تبرز هذه الصورة في الحكم بالتوسط عندما يبدو الاستعمال مائلًا إلى جهة القبح والضعف التي تواجهها الغريزة بالإنكار أو النفور أو ما سوى ذلك من مظاهر الرفض، ويشخص أبو العلاء هذه الصورة بإيراد مصطلحات

---

(١) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٥.

(٢) نفسه : ص ٦٠٤.

(٣) نفسه: ص ٦٠٦.

الرفض المذكورة منفية، أو بنفي صفة القبح التي تكون سببًا في رفض الغريزة للاستعمال، أو بهما جميعًا: (وأما المتقارب فإن أبا الطيب قبض فيه أيضًا قبضًا غير منكر وحذف حذفًا ليس بقبيح)[1].

ويبدو أن أبا العلاء لا يشترط لتشخيص صورة التوسط هذه أن يكون الاستعمال منجزا، لأن نفي الرفض قد يكون لديه أحيانًا تشخيصًا لموقف الغريزة من استعمال شعري نظري متصور لم يسمع بعد من الشعراء، فمخلع البسيط مثلًا بحر أهمله القدماء واستعمله المحدثون، لكنهم تجنبوا خبن جزئه الخماسي مستقبحين هذا الزحاف فيه، والمخلع المخبون جزؤه الخماسي - وإن لم يستعمل - متوسط في حكم الغريزة غير قبيح: (ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين)[2].

إن نفي الرفض والقبح يرد عادة للتعبير عن حكم الغريزة بتوسط ما يبدو أو يتوهم مائلًا نحو القبح، وقد نعثر لدى أبي العلاء على هذا التشخيص مقيدًا بالتشخيص السابق أي الاستكثار، وهو تقييد يجعل التوسط المفهوم من نفي الرفض مائلًا إلى طرف الجودة عوض طرف الرداءة والقبح.

فأبو الطيب قد زاحف في الطويل لكنه لم يزاحف فيه زحافا منكرا، لأنه (جاء بما لا تنكره الغريزة وهو سقوط نون الخماسي، وذلك كثير في الشعر القديم والمحدث)[3].

●●●● **الاحتمال:** يرد هذا التشخيص للدلالة على موقف الغريزة المحايد من أبنية شعرية كان المفروض أن يجعلها التغيير الذي يلحقها ضعيفة معيبة، لكن بعض الخصائص الكامنة فيها تجعلها في الغريزة محتملة غير مؤنية لتوسطها في حكمها

---

(١) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٦. وانظر قوله في نفس المصدر: ص ٦٠٥ : (وأما الرجز فجاء فيه بالطي والخبن، وكلاهما غير قبيح).

(٢) نفسه: ص ٦٠٤.

(٣) نفسه: ص ٦٠٤.

بين القبح والحسن: (ومن وفقه خالق التوفيق كان كالجزء من الرجز لا يعلم إذا عجز أي نقص دخله هان على حس السامع فاحتمله)[١].

ومصطلح الاحتمال مصطلح منسجم لفظًا ومفهومًا مع الحياد الذي تكون فيه الغريزة في آن واحد غير متأنية وغير ملتذة، إلا أن مصطلح قبل وإن كان في أصله دالًّا على الالتذاذ يصبح عندما يقيده بالتلميح إلى ضعف الاستعمال دالًّا على الاحتمال والتوسط.

●●●●● **عـدم الإحساس:** وهو صورة أخرى يظل فيها موقفها من المنبه المفترض – رفضًا كان أم قبولًا – موقفًا غائبًا لعدم إحساسها به، فاستجابتها للمنبهات تكون لتأثيرها فيها تأنيًا أو تلذذًا، وهذا يتطلب أن يكون المنبه ظاهرا[٢] غير (خاف في الغريزة)[٣]، لكن يحدث أن يكون التغيير الذي يلحق الاستعمال غير محفز لها فيغيب موقفها من البناء دون أية مبالاة بما لحقه من تغيير.

ويشخص أبو العلاء هذه الصورة السلبية لمواقف الغريزة من خلال الاستعمال الشعري أو التغيير نفسه أو الغريزة. أما بالنسبة للاستعمال فعدم تأثره بالتغيير يعد وجها من أوجه الحياد، ويعبر أبو العلاء عن ذلك بالإشارة إلى بقاء البناء المغير على سجيته المعهودة أو يكتفي بالإشارة إلى عدم اختلاله وتقصيره[٤] أو إلى عدم نقصانه[٥]، كالرمل قد يذهب منه (أربعة أحرف فلا ينقصه ذهابهن في السمع) [٦]، أو الإشارة إلى أن البناء لا يشق عليه التغيير ولا يراع به[٧] ولا يغيض[٨].

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٤٤.
(٢) الصاهل والشاحج : ص ٤٥١.
(٣) نفسه: ص ٥٢٢.
(٤) نفسه: ص ٤٤٧.
(٥) ضوء السقط : ورقة ٥٩ أ / تحقيق: ص ١٦٨.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦ – ٦٨٧.
(٧) نفسه : ص ٦٨٧.
(٨) نفسه: ص ٤٤٦ – ٤٤٧.

أما التغيير فإن الإشارة إلى خفائه[1] وعدم بيانه في الغريزة[2] أو في البناء الشعري نفسه[3] تعتبر نوعًا من التشخيص لصورة الحياد. وقد يتم ذلك بنفي تأثيره وضرره كالخبن في البسيط (لا تأثير له في الغريزة)[4]، والإضمار في الكامل يذهب بست حركات (ولا تضر البيت)[5]. لكن كل ذلك ليس في نهايته إلا تعبيرًا عن عدم إحساس الغريزة - ببعض المنبهات وعن عدم استجابتها لها، وهو موقف حياد يشخصه أبو العلاء أحيانًا بالنفي الصريح لشعورها وإحساسها بالتغيير كما يتضح من قوله شارحًا عبارة «خفي زحاف»: (وإنما مثله مثل بيت شعر ذهب منه حركة أو ساكن فلم ينتقص منه بذلك شيء، كقول عنترة: «قول الفوارس ويك عنتر أقدم»، فقوله: «قول الفوارس» قد ذهب منه حركة ولا تشعر بها الغريزة)[6].

فعدم الإحساس بالتغيير - إذن - صورة من صور حياد الغريزة، ولا يبطل هذا الحياد أن يكون العلماء وأصحاب الأقيسة ومن وسمهم أبو العلاء بأهل الخبرة عالمين بما لا تحس به الغريزة لأن العبرة لديه بإحساس أصحاب الاستعداد الفطري الذين يشير إليهم بمعهود الناس لا علم العلماء. فالكامل المضمر مثلًا (لا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة)[7]، والوافر المعصوب (لا يبين في الغريزة على معهود الناس)[8]، ومثل هذا التغيير يعتبر معدوما في حكم الغريزة وإن كانت القواعد العروضية العلمية تكشف عنه.

د - **العجز والاستسلام** : إن استجابة الغريزة لمنبهاتها لا تخرج لدى أبي العلاء عن أن تكون في جل أحوالها رفضًا أو قبولًا أو حيادًا، وأحكامها النقدية

---

(١) انظر قوله في سقط الزند / شروح: ص ١٣٠٣: ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما ... بالوجد أدركه خفي زحاف.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.
(٣) نفسه: ص ٦٨٧.
(٤) الأوزان والقوافي / مجلة مجمع اللغة: ص ٦٠٤.
(٥) ضوء السقط: ورقة ٥٩ أ / تحقيق: ص ١٦٨.
(٦) ضوء السقط: ورقة ٥٩ أ / تحقيق: ص ١٦٨.
(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ وانظر ص: ٥٧٨ حيث يقول: (وإنما يعلم بقرابته منهما أهل الخبرة).
(٨) نفسه : ص ٥٨٩.

على اختلاف صيغها تجسيد لهذه الاستجابة، لكننا نعثر رغم ذلك على موقف رابع هو موقف عجزها عن التدخل في البناء الشعري المغير وقبولها له قبول اضطرار، فالمقتضب مثلا وزن يجمع بين القصر والجمود، وفي اجتماع ذلك فيه نزوع نحو الضعف، لكن الغريزة تحتمله رغم ذلك فيصبح مقبولًا لديها لعدم قدرتها على التسلط عليه: (وكوزن قصير زاد أربعة أحرف على عشرين، وقبلته الغريزة على ذلك لا سبيل عندها عليه لحركة ولا سكون)[1]. لكن مثل هذا الموقف يظل عزيزًا لأن الغلبة للقبول والرفض والحياد، ولهذا كانت المصطلحات الدالة على هذه المواقف والأحكام هي المهيمنة في معجمه النقدي. إن أهم ما تتسم به كل تلك الأحكام السابقة بالقياس إلى أحكام القواعد عدم اطرادها، وهي خصيصة لم ينتبه إليها أسامة بن منقذ كما أوضحت[2]، وإذا كان لنا أن نحدد مجال نشاط أحكام الغريزة واشتغالها فإنه مجال الشعرية في مختلف مظاهرها ناقصة كانت أم مكتملة، أما الأبنية التي تختل شعريتها فتصبح نثرًا فالغريزة الشعرية تكف عنها أحكامها لأنها أصبحت خارجة عن سلطتها.

وترتبط بهذه الأحكام مفاهيم نقدية يوصف بها البناء الشعري، وتكون على اختلاف المصطلحات الدالة عليها ترجمة لرفض الغريزة للاستعمال الشعري أو قبولها له قبول التذاذ أو قبول حياد. فما تقبله يكون بالضرورة - إلا في حالة عجزها عن التدخل - مستقيمًا[3] حسنًا[4]، وسليمًا[5] جيدًا[6] قويًّا[7]، وقويمًا[8] ومحتملا[9]،

---

(١) الفصول والغايات: ص ٨٦.

(٢) انظر ما تقدم، وانظر البديع في نقد الشعر : ص ٢٨٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨١، والصاهل والشاحج: ص ٥٧٩، ٤٨٢، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٢.

(٤) انظر الأوزان والقوافي/ مجلة مجمع اللغة : ص ٦٠٦، والصاهل والشاحج: ص ٤٨٢، ٥٧٩، ٦٣٠، وعبث الوليد: ص ٢٠٠.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥١.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨١، وعبث الوليد: ص ٨١.

(٧) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٨. واللزوم: ٣٦/١.

(٨) انظر رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.

وما ترفضه يكون قبيحًا[١] نابيًا[٢]، وفاسدًا[٣] مختلا[٤]، وناقصًا[٥] مقصرًا[٦]، وركيكًا[٧] ضعيفًا[٨]، ورديئًا[٩] منكرًا[١٠]، وذا عاهة[١١] معيبًا[١٢]. وقد نعثر على ما سوى هذه المصطلحات، لكنها تؤول كلها إلى مواقف نقدية أربعة تعبر بها الغريزة عن أثر البناء الشعري فيها: القبول والرفض والحياد والعجز.

II - البروز المجسد للغريزة: السمع

يشخص أبو العلاء فاعلية الغريزة في الكتابة الشعرية وتلقيها كما تبين من خلال تتبعه مختلف مظاهر اشتغالها النقدي في مختلف مجالات البناء الشعري، وما يلفت النظر في هذا التتبع أنه يسند هذه الفاعلية إلى هذه القوة الفطرية إسنادًا صريحًا شبه مطرد جعل بعض من اهتم بآرائه النقدية من الدارسين يدركون أن الغريزة مفهوم نقدي يقترن رغم إبهامه في تاريخ الحركة النقدية العربية باسمه[١٣].

وتتجلى صراحة هذا الإسناد في النص على أن الغريزة [١٤] هي التي تنفر أو تنكر أو تقبل أو تستحسن، وعلى أن الرداءة والقبح والحسن والاستقامة. إنما هي

(١) انظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦. واللزوم: ٨/١. والصاهل والشاحج: ص ٤٧٨، ٦٣٠.
(٢) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٢.
(٣) انظر الصاهل والشاحج: ٥٤٢.
(٤) نفسه: ص ٤٤٧ ، ٥٢٢، ورسالة الغفران : ص ٥٨١.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٦، ٦٨٧.
(٦) نفسه : ص ٤٤٧.
(٧) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.
(٨) نفسه : ص ٥٧٩، ولنظر اللوزم ٣٢/١، ورسالة الغفران: ص ٥٨٢.
(٩) انظر عبث الوليد: ص: ٢٤.
(١٠) انظر عبث الوليد: ص ٩٩، والصاهل والشاحج: ص ٤٦١، ٥٨٢.
(١١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.
(١٢) ضوء السقط: ورقة ٥٩ أ / تحقيق: ص ١٦٨، واللزوم ٢٩/١.
(١٣) انظر النقد واللغة في رسالة الغفران: ص ٤٢، ١٠٣،٩٨، ١٠٤، ١٠٧، ١١١، والجامع: ٩١٠/٢ - ٩١١، وتاريخ النقد: ص ٣٨٧، وأبو العلاء الناقد: ص ١٣٥، ١٣٧، ١٤٨، ١٤٩، ٤٦٨، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٩٤، ٩٦، ٢٩٩، ومذاهب أبي العلاء: ص ١٨٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٢، ٤٣٦.
(١٤) باستعمال هذا المصطلح أو المصطلحات الأخرى المرادفة له. انظر ما تقدم.

صفات يوصف بها الاستعمال الشعري بحسب ما تحكم به هذه القوة الفطرية. لكن الملاحظ أن «السمع» يصبح أحيانًا القوة التي يسند إليها مختلف مظاهر نشاطها، فالجزء الثالث من البسيط مثلًا، أي تغيير لحقه (مجه السمع وأنكره)[1]، وما سوى البسيط الأول والثاني (لا يجيء حسنًا في السمع)[2]، فهل يحل أبو العلاء هذه الحاسة محل الغريزة أم أنها لديه هي الغريزة نفسها مجسدة ؟ إن التأمل في بعض الأمثلة التي يسند فيها الاشتغال إلى السمع يكشف لنا عن أنه يتحدث عنه باعتباره وجهًا من أوجه الغريزة، ويتضح ذلك في إشارته إلى الغريزة والسمع مقترنين صراحة كما نجد في قوله عما يشدد من الحروف في الوقف: (ثم يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع وتنفر منه الغريزة)[3]، أو في قوله عن تجنب الاعتماد في الطويل الثالث في بعض أشعار امرئ القيس: (لقد جئت فيها بأشياء ينكرها السمع. هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة؟)[4].

وقد يفهم هذا الاقتران ضمنيًّا من جعله الصوت المسموع يدرك بالحس، والحس هو الغريزة، كما يتبين من قوله (وليس الصوت الذي تقول فيه بزعمهم: «يا فاختة» مخالفًا للصوت الذي هو عندهم «عبد الصمد»، بل هما فن واحد ووزن في الحس متساو)[5]. إن وقع الاستعمال الشعري في الحس والسمع فعل واحد لأن ادراك السمع للصوت هو نفسه إدراك الحس له، فالرجز والهزج مثلًا من دائرة واحدة، لكن الهزج (أصغر منه في السمع)[6]، وهو كذلك في الغريزة. والبسيط الثالث (في السمع بعيد من نمط)[7] الأول والثاني لأنه كذلك فيها.

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩، وانظر قوله في نفس الصفحة: (مثلما استقام من هذا الوزن في السمع...).

(٣) نفسه: ص ٤٦١.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠.

(٦) نفسه : ص ٦٠٧.

(٧) نفسه: ص ٥٧٨.

والربط بين السمع والغريزة كان من المفاهيم الرائجة في مباحث الفلاسفة، فالألفاظ تقع عندهم في السمع، ولذلك كمنت حلاوتها في اختلافها لأ ن الحس[1] من صفاته التبدد والاختلاف، والمعاني تقع في النفس، ولذا كانت حلاوتها في اتساقها لأن النفس متقبلة للعقل، واتفاقها يوافق نزعة التوحد فيه، أما الشعر فيطرب السمع لأن الوزن (معشوق الطبيعة والحس)[2].

إن العلاقة بين الغريزة والسمع هي علاقة الفرع بالأصل والخاص بالعام والبسيط بالمركب[3]، وأبو العلاء يذكر السمع ضمن غرائزه[4] الخمس التي يدرك بها العالم الخارجي، أي أنه غريزة من عدة غرائز تخدم كلها الغريزة المشتركة والحس المشترك، وهذا ما يجعل السمع لديه غريزة فرعية وسيطة بين الأصوات والحس العام.

لقد استعان أبو العلاء للتعبير عن فاعلية الغريزة ونشاطها بوسيطين ينتميان كلاهما إلى الغرائز الخمس أو المشاعر: الذوق[5] والسمع، إلا أن إشارته إلى الذوق تحمل بالضرورة على المجاز لأن وظيفته إدراك طعم الأشياء عن طريق اللسان لا الأصوات، أما السمع فهو التجسيد الفعلي لعمل الغريزة واشتغالها لأنه الوسيط الحقيقي بينها وبين المسموعات الشعرية.

فالحروف تجري من السمع مجرى الألوان من البصر، وكما ترتاح العين للألوان المتباينة تطرب الأذن للحروف المختلفة[6]، والغريزة العامة تلتذ بما تنقله إليها العين من المبصر الجميل مثلما تلتذ بما تنقله الأذن إليها من المسموع المطرب، وهو دليل على أن

---

(١) انظر المقابسات: ص ١٤٤.

(٢) نفسه: ص ٢٤٥، حيث جواب المنطقي للتوحيدي.

(٣) انظر ما تقدم عن مرادفات الغريزة.

(٤) قوله في اللزوم: ١٤١/٢: بفقد غرائزي شمي وذوقي ... ولسي تابعًا بصري وسمعي.

(٥) انظر قوله في الفصول والغايات: ص ١٤٥:((.. والجزء الثالث من البسيط أي حذف سقط منه بان فيه لصاحب الذوق... والجزء الثالث من الهزج إن أدركه النقص بالكف لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزان اللذان قبله.. وإن أدركه القبض بان ذلك في الذوق..).

(٦) انظر تاريخ النقد : ص ٥١٤ حيث ينقل عن ابن المواعيني هذا المعنى.

مفهوم السمع أخص من مفهوم الغريزة وإن دل عليها، فهل يجوز أن نفرق بين طريقة تلقي السمع للشعر وتلقي الغريزة له ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال توجد ضمنيًّا في حديث الفلاسفة المسلمين[1] عن قوى الإدراك الحسي وتفريقهم بين الحس الظاهر الذي يدرك المحسوسات الخمسة المبصر منها والمسموع والمشموم والملموس والمذوق، وبين الحس الباطن أو الحس العام أو المشترك الذي تلتقي عنده مختلف المحسوسات التي يدركها الحس الظاهر فتختزل فيه لتستعاد صورها متى شاء الحس المشترك فتصير كالمشاهدة.

إن ما يميز السمع من الغريزة حسب هذا التقسيم أنيته باعتباره حسًّا ظاهرًا، فهو لا يدرك المسموعات إلا مرة واحدة في زمان واحد خلافًا للغريزة العامة التي تستطيع إدراك هذه المسموعات مرات متعددة لثبوتها فيها[2] بعد زوال وقت سماعها، لأن ما يصل إليها عن طريق الحس الظاهر- أي السمع - قابل لأن يسترجع بل وأن يتصور مسموعا قبل سماعه اعتمادًا على المخزونات الصوتية القديمة.

إن السمع بدون شك سبيل الغريزة العامة أو الحس المشترك إلى إدراك جمال المسموع أو قبحه، فهل يدرك السمع حقيقة جمال المسموعات وقبحها ؟ لقد ذهب بعض الدارسين - وهو يفسر حديث أبي العلاء بأنه حديث عن السماع أو ما أسماه بالأذن الموسيقية[3] - إلى أن ما يريده هذا الناقد الشاعر بالغريزة والإحساس والذوق إنما مرده كله إلى السمع[4]، ورد الغريزة إلى هذه الحاسة باعتبارها الوسيط بينها وبين المسموعات حكم يقويه حديث الفلاسفة عن تسلسل قوى الإدراك الحسي لدى الإنسان، وتفرقتهم بين الحس الباطن والظاهر، لكن أن تسند إليه وحده قوة التمييز بين السليم والمزاحف والمنسجم والمتنافر والجيد والرديء اجتهاد لا يخلو من تسرع.

---

(١) انظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ١٥ (هـ. م. ك).

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٣ (هـ. م. ك).

(٣) أبو العلاء ناقدا: ص ٢٩٩.

(٤) نفسه / ص ٣٠١.

إن السمع غريزة أو حاسة يشترك في امتلاكها كل الناس، وهم متساوون لا تفاوت بينهم في إدراك الأصوات وتمييزها عندما تكون ظروف السمع متشابهة [١]، لأنها تتلقى باعتبارها مؤثرات كمية أو فيزيائية تلتقطها الأذن باعتبارها العضو المهيأ لالتقاطها، ولا يتصور أن تكون القوة الحسية الكامنة في هذا العضو الذي يملكه كل الناس هي السبب في إدراك جمال المسموعات رغم كونهم يختلفون في القدرة على إدراكه ويتفاوتون في تصوره.

إن التفاوت في إدراك هذا الجمال تفاوت في قوة الحس المشترك - لا الظاهر - وخلوصه، لأن قدرات غرائز الناس وحواسهم الباطنة على اختزان المسموعات وتجريدها متفاوتة. لقد نفى الفلاسفة القدماء ضمنيًّا قدرة السمع على إدراك الجمال والقبح في المسموعات عندما صرحوا بأن الحس الظاهر لا يفرق بين الجميل والقبيح[٢]، ورغم ذلك لابد من الاعتراف بأن موطن إدراك جمال المسموعات والأصوات ما يزال سرًّا غامضًا حتى بالنسبة للدراسات العلمية التجريبية الحديثة التي تحاول تفسير الطريقة التي يدرك بها الإنسان الأصوات الموسيقية ويلتذ بها.

إن الحس المشترك هو القوة التي يتقاسمها الشاعر والمتلقي، وإشارة أبي العلاء إلى أن الشعر قد يخطر ببال من لم يسمعه قط تفيد أن السمع لديه غريزة ظاهرة تخص في الغالب المتلقي دون الشاعر لاعتماد هذا الأخير في النظم على المسموع الشعري المتخيل في الحس العام لا على المسموع الآني المدرك بالسمع.

وقد يفترض أن الشاعر قبل الصياغة النهائية لأشعاره يستعين بالإنشاد المسموع لما ينظمه حتى يمكن أذنه من تقويمه وتنقيحه، إلا أن قدرة الشعراء على الارتجال والبديهة في المجالس التي يفاجأون فيها بمن يريد الكيد لهم باختبار شاعريتهم أمام

---

(١) أي السلامة من المرض، وانعدام المؤثرات الخارجية المشوشة، والحواجز التي تحول دون تلقي الصوت وتمييزه.

(٢) السياسة المدنية للفارابي / نقلًا عن ألفتي / نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢١.

الملأ[١] يؤكد أن الشاعر يعتمد على حسه الباطن لا على سمعه في تصور نظمه المرتقب وتمثله. لقد أحل أبو العلاء غير ما مرة السمع محل الغريزة في حديثه عن المطرب الملذ والنابي المؤذي من الأشعار، لكن لا باعتباره بديلا منها وإنما لكونه المصطلح النقدي الذي جسد من خلاله فاعلية الغريزة تجسيدًا حقيقيًّا ليجعل نشاطها نقديًّا يبدأ ممتدًّا مع السمع ويستمر بعده بل ويوجد قبله.

وإذا كان قد آثر أن يبرز نقدية هذا المصطلح رغم ولعه بمصطلح غريزة ومرادفاته، فلأن السمع باعتباره غريزته البصرية السمعية أو خياله السمعي[٢] كان سبيله إلى تصور الشعرية وإدراك جمالها، ولعل هذا الاعتماد على غريزة السمع في تجاوز قساوة سجونه كان وراء جعله أذنه[٣] ميزانه الذي يزن به كل المعقولات والمسموعات.

ثالثًا - الغريزة والتحول:

لعل من بين أبرز الصفات التي وصف بها أبو العلاء الغريزة كونها لا تتبدل[٤] ولا تتغير[٥]، وهو وصف يتردد في حديث القدماء عن الطباع والفطر والغرائز. وإذ كان قول الشعر لديه يعود إلى الغريزة والحس فإن إشارته إلى أن ذوي السن من الشعراء (ربما صاروا يكسرون الأبيات ولا يشعرون)[٦] يمكن أن تعد اعترافًا ضمنيًّا بأن الغريزة الشعرية قد تتبدل فتضعف مع كبر سن الشاعر وطول عمره. ومثل هذا التعارض يرتفع إذا ما نحن فرقنا بين تصوره لتبدل الغريزة وتصوره لتحولها.

---

(١) انظر خبر اعتذار صاعد البغدادي عن الارتجال بقوله متمثلًا: من ليس يدرك بالروي××ة كيف يدرك بالبديه. انظر الذخيرة: ٤/١ /٢٢، وصاعد البغدادي: ص ١٧٦.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٦.

(٣) انظر قوله في اللزوم : ٢/ ٥٠٣: لا تعرف الوزن كفي بل غدت أذني ... وزانة ولبعض القول ميزان.

(٤) انظر رسالة المنيح / رسائله / عطية : ص ٩، حيث قوله: (فكأنما رفعني الفلك.. بما لو جاز تبدل الغريزة وتحول النحيزة...).

(٥) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٥٢٥ (إذ لا عندد عن الجبلة...)، وما تقدم.

(٦) رسائله / عطية: ص ١٥٥.

فالتبدل قد يحمل لديه على التغير المطلق للغريزة بخروجها مما تتصف به إلى نقيضه، كأن يصبح البخيل كريما والبكيء شاعرًا مفوهًا، و لا يرى أبو العلاء ذلك ممكننا لأن من جبل على البخل لن يجود أبدًا، ومن لا غريزة له في قول الشعر لن يصبح يومًا ما شاعرًا.

أما ضعف الإحساس بالوزن الذي يشير إلى ظهوره عند بعض الشعراء المسنين فهوتحول في نفس الصفة التي تتميز بها الغريزة أو تغير محدود في حدة نشاطها، وليس خروجًا إلى صفة أخرى مناقضة لها.

ويظل هذا التفريق بين التبدل والتحول مرتبطًا بالغريزة من حيث هي غريزة فردية لا تخص عصرًا بعينه، ومقابل ذلك يشير أبو العلاء ضمنيًّا إلى نوع ثان من التحول يعتري الغرائز عندما يقيد أحكامها ومواقفها بربطها بحقبة زمنية محددة قد تكون عصره هو كما نجد في قوله عن اعتماد الضرب الثالث من الطويل: (لما استعمل الخماسي الذي قبل الضرب على ما يجب له في الأصل نفرت من ذلك غرائز الناس اليوم)[1]، وقوله عن اضطراب موسيقى ميمية المرقش: (وقد شاهدنا من يقول الشعر بالعروض ربما ركب وزن قصيد المرقش، وعنده أن غرائز الناس اليوم لا تنفر من مثل ذلك)[2].

وقد تكون هذه الحقبة عصور فحول الشعر القديم، ويتجلى ذلك في اطراد تعجبه من قبول غرائز القدماء لبعض الاستعمالات الشعرية التي بدت في حكم غريزته نافرة كما يتبين من قوله على لسان ابن القارح مخاطبا امرأ القيس: (هل كانت غرائزكم لا تحس بهذه الزيادة أم كنتم مطبوعين على إتيان مغامض الكلام وأنتم عالمون بما يقع فيه. فإن الغرائز تحس بهذه المواضع)[3].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٩.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٢٥. وهو يقصد قول المرقش الأصغر: لابنة عجلان بالجو رسوم. انظر المفضليات: ص ٢٤٧.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٦ - ٣١٧.

إن تقييده أحكام الغريزة بلفظة «اليوم» أو بزمن الفعل الماضي يجعله يميز ضمنيًّا غرائز القدماء من غرائز المحدثين المعاصرين له، فهل يفهم من هذا أنه كان يستضعف أحيانًا غرائز بعض الشعراء القدامى.

إن غريزة المتلقي الخالصة تكشف بسهولة عن ضعف الشعر وركاكته كما تكشف هذه الركاكة الشعرية عن ضعف غريزة الشاعر وركاكتها، وتحكيم مثل هذا المقياس لا يخلق أي إشكال نقدي عندما يتعلق الأمر بغرائز المحدثين وأشعارهم، لكن تحكيمه في ما نفرت منه الغريزة من أشعار القدماء يجعل أبا العلاء أمام إشكال نقدي صريح هوالتشكيك في سلامة شاعرية بعض من يعدون أرباب الشعر من فحول القدماء[1].

إن بعض الاستعمالات الشعرية الجاهلية تبدو في حكم غريزته نابية نبوًّا صريحًا، لكنه لا يستطيع أن يجزم بأنها كانت كذلك في حكم غرائز القدماء ولا أن يجزم بأن تلك الغرائز تشبه غرائز المحدثين. ولا يتأتى تجنب هذا الإشكال النقدي إلا بافتراض وجود بعض أوجه الاختلاف، الناجمة عن تحول الذوق الغريزي الجماعي نتيجة تحولات غرائز الأفراد عبر الأجيال والعصور.

لقد حاول أبو العلاء في رسالة الغفران من خلال تتبع رحلة ابن القارح إلى جنة الأدباء وجحيمهم أن يتقمص شخوص بعض الشعراء القدامى ويتحدث بلسانهم مدافعًا عن بعض ما نفرت منه غرائز المحدثين من أشعارهم، لكنه ظل في الواقع عاجزًا عن الانتقال بغريزته إلى عصر الفحول لمقارنتها بغرائزهم، وكل ما استطاعه أنه نقل استعمالات الجاهليين إلى عصر المحدثين لمحاكمتها بغرائز أهل زمانه، وهي غرائز قد تكون مختلفة عن غرائز القدماء التي أنتجت تلك الاستعمالات، ولذلك كان عليه أن يفترض ضمنيًّا - وهو يقيد حكم الغريزة بزمنه - أن ظهور جيل المولدين والمحدثين في

---

(١) لأن مواقفه لا تتجسد من حيث النظر إلى الشاعر نفسه ولكن إلى الاستعمال الشعري، وكثير من الاستعمالات التي نفرت منها غريزته كانت لكبار فحول الشعر الجاهلي.

تاريخ الشعر العربي قد أبرز غرائز تبدو بالقياس إلى غرائز العرب الفصحاء جديدة لمخالفتها إياها في الحكم على نفس الاستعمال الشعري، لكن دون أن يخوض في مغامرة المفاضلة.

والملاحظ أن إحساسه بنفور غرائز العصر من بعض أشعار الجاهليين لم يكن مما انفردت به أحكامه النقدية، فمسكويه كان قد ذكر أن بعض الأوزان التي كان الذوق الجاهلي يقبلها أصبحت مرفوضة في عصره لنفور [1] طباع المولدين منها، ومثل لذلك بنفس ميمية المرقش التي أشار أبو العلاء إلى نفور غرائز أهل عصره منها[2]. وحتى لا يكون افتراض مخالفة غرائز المحدثين أحيانًا لغرائز القدماء ملزمًا فيوهم المفاضلة بينها، يضيف أبو العلاء إلى مقياس الغريزة مقياسا ثانيا له نفس القوة التي يمتلكها الأول هو مقياس العروبة والقدم. ويمكن للشاعر أو الناقد أن يتخذهما معًا[3] معيارًا مزدوجًا للكشف عن جودة الأبنية الشعرية أو ضعفها دون أن يكون ذلك متعسفًا، لأن الأصل ألا تعارض بينهما.

فالشعر قد يرد مردوف القوافي وغير مردوف، فأما (الذي بالردف فلم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة)[4]، وقد يفهم من كلامه هذا أن أهل الغريزة قد يكونون من غير العرب، لكن مقابلته أهل الغرائز بالمحدثين، في بعض شروحه تدل على أن مصطلح أهل الغريزة عندما يقترن بمصطلح العرب لديه تكون له دلالة زمنية محددة لا عرقية، فيفيد على الأرجح كل الذين وهبوا شاعرية كشاعرية الأوائل دون أن يكونوا منتسبين إلى زمنهم، وبذلك يصبح هذا المصطلح مرتبطًا نقديًّا بالمحدثين بينما ينظر مفهوم مصطلح العرب أو المتقدمين إلى فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين، كما هو واضح في ترجيحه الوصل على الوقف في أواخر إحدى قصائد ابن أبي

---

(١) انظر الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلًا عن تاريخ النقد : ص ٢٢٨.

(٢) انظر ما تقدم، و رسائله / عطية : ص ١٢٥.

(٣) المقصود معيار الغريزة ومعيار العروبة والقدم.

(٤) رسائله / عطية : ص ١٢٤.

حصينة: (الاختيار في وقف الهاء ووصلها بالواو إلى المنشد، والذي اختاره المتقدمون وأصحاب الغرائز أن يوصل بالواو لأنه أقوى في السمع، وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين)[1].

إن المقابلة بين العرب وأصحاب الغرائز هي نفسها المقابلة بين العرب وأهل الغرائز، ولا يمكن أن تحمل إلا على الفارق الزمني بين أجيال من الشعراء تنتمي إلى عصور متباعدة، ولذلك فتفسير عبارة «أهل الغرائز» بمن سوى العرب من الشعراء، يؤدي بالضرورة إلى اعتبار العربي منهم لا غريزة له، وهو حكم يرده أبو العلاء ضمنيًّا عندما يشير إلى مذاهب الشعراء أصحاب (الطبع الذين يعربون بالغريزة)[2]، والإعراب بالغريزة كان – في رأي أبي العلاء – من خصائص العرب الصرحاء الذين عاشوا في عصور الفصاحة والخلوص اللغوي.

إن المقصود بمصطلح أهل الغريزة عندما يرد في السياق المذكور هم المحدثون مطلقًا عربًا كانوا أم عجمًا، ولا يعني هذا أن العرب القدماء لم يكونوا أصحاب غرائز فأشعار الأوائل كانت عن فطرة وسليقة، لكن أبا العلاء آثر أن يميزهم بصفة أخص وأدق في الدلالة عليهم هي صفة الفصاحة التي لا يشارك العرب القدامى فيها غيرهم من العجم والمولدين، وهي فصاحة فطرية حدد علماء اللغة زمانها ومكانها فأصبحت خصيصة تنفرد بها أجيال العرب الأول دون سواهم.

ولا يتصور أبو العلاء فصاحة الشاعر القديم إلا مقترنة بالطبيعة والفطرة: (ولا يقل سيدي الشيخ. قصرت الشعراء قديمها ومولدها، وأولها السالف وآخرها، وفصيحها الطبيعي ومتكلفها)[3]. إن مفهوم الفصاحة لديه متضمن للغريزة لأن الفصيح في تصوره لا يمكن أن يكون إلا جيد الطبع والغريزة، وغير الفصيح لا يكون

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة : ٢/٥٠.

(٢) عبث الوليد: ص ٨١.

(٣) رسائله / عطية : ص ١٣٣.

إلا رديئها (لأن البيت إذا قاله القائل حمله الراشد والغوي وربما أنشده من العرب غير الفصيح فغيره بطبعه الرديء)[1]، فالشاعر العربي القديم فصيح بطبعه وفصاحته شاهد على سلامة غريزته.

لقد فرق أبو العلاء بين أهل الغريزة وبين العرب الفصحاء لأن الغريزة لديه غير مقصورة على جنس أو زمن بعينه، بينما تخص الفصاحة العرب القدامى دون سواهم. وإذا كان أبو العلاء قد واجه مشكلة الاعتراف بتبدل الغريزة وتحولها لعدم تمكنه من التوفيق بين بعض الاستعمالات الشعرية الجاهلية وبين نفور غريزته وغرائز المحدثين منها، فإن معيار الفصاحة كان سبيله إلى تجاوز هذه المشكلة، فالفصاحة مفهوم لصيق بالقدماء، وتحكيمه لا يكون مقبولًا إلا عندما يكون الشعر منتسبًا إلى العصور الأولى، فهي إذن مقياس نقدي مستمد من لغة الشعر القديم وخاص به وحده إذ لا يجوز محاكمة أشعار المحدثين به خلافًا لمقياس الغريزة، ومن خلال هذه العلاقة الخاصة يحل مشكلة التعارض بين أحكام غريزته وبين ما تنفر منه من استعمالات شعرية قديمة.

فالاستعمال الشعري القديم يفرض نفسه على النقاد المتأخرين لأنه يستمد قوته من انتسابه إلى عصر الفصاحة والفصحاء، لكن أبا العلاء لا يجد في هذا الانتساب ما يمنعه من التعبير عن رفضه له إذا ما حكمت غريزته بنبوه، إلا أنه لا يقيسه بمعيار الغريزة ولكن بمعيار الفصاحة نفسها، فهو يفرق داخل العصر الذي اعتبر كل من عاش فيه فصيحًا بين الفصيح وغير الفصيح من الاستعمالات الشعرية، أما الفصيح فعلامته كثرته واطراده، وأما غير الفصيح فيفضحه شذوذه وندرته وقلته.

إن قول الشاعر: (بمنتزاح)[2] وهو يريد بمنتزح قول غير فصيح، ولا يعتقد أبو العلاء (أن شاعرًا قويًّا في الفصاحة يزيد مثل هذه الزيادات، وإنما هي شواذ ونوادر،

(١) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.

(٢) المقصود قول ابن هرمة الذي أنشده الفارسي: وعن شتم الرجال بمنتزاح. انظر رسالة الملائكة : ص ٢١٧.

وقد يجوز أن ينطق بها غير فصيح)[1]. ولا يشفع للاستعمال لديه إذا كان نابيًا أن يكون منسوبًا إلى فحل من فحول الشعر القديم، إلا أن يحمل على الاضطرار فيعذر صاحبه، أما إيراده باعتباره لغة مستعملة فيجب أن يكون في رأيه، مقيدًا بالإشارة إلى ضعف فصاحته، لأنه سيكون إذ ذاك استعمالًا قليلًا تشهد قلته على استيحاش الفصحاء ونفورهم منه، فطرفة مثلًا نقل حركة الهاء إلى الروي في قوله:

حَـــابِـــسِـــي ربــــعُ وقـــفـــتُ بــه

لـــو أطـــيــعُ الـــنـــفـــسَ لَـــمْ أَرُمْـــــهُ

و(قد ذهب بعض الناس إلى أن هذا ليس بضرورة، وإن كان كما زعم فإنه قليل كقلة ما يستوحش منه الفصحاء)[2]. فالشذوذ – إذن – دليل على ضعف فصاحة الاستعمال، وإذا كانت غرائز المحدثين تنفر من مثل هذا فلأنه – وإن قدم – كان في عصر الفصاحة نفسه غير فصيح، ولذلك دعا أبو العلاء إلى عدم التأثر بالقدماء في بعض استعمالاتهم إذا ما نفرت منها الغريزة لأن نفورها منه دليل على نفور غرائز القدماء منه، وشذوذه أو ندرته الشاهد الأول على ذلك.

فالأضرب الأخيرة من البسيط مثلا (إنما توجد شاذة في أشعار الجاهلية ومن بعدهم من القالة)[3]. لقد جعل أبو العلاء مقياس الفصاحة السبيل النقدي إلى تسليط أحكام الغريزة على الشعر القديم رغم بعد زمانه، وإذا كانت صورة هذا الشعر لدى المتأخرين قد جعلته فوق شبهات[4] الضعف والركاكة، وكانت غرائزهم تنبو مع ذلك عن بعضه، فإن الحل النقدي الذي اختاره لإقرار أحكام الغريزة عليه أنه أحل

---

(١) رسالة الملائكة: ص ٢١٧ – ٢١٨.

(٢) الصاهل والشاحج : ص ٤٤١ وانظر الكامل: ١٦٢/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩ . وانظر ما تقدم: ١٦/١ .

(٤) انظر الوساطة: ص ٤، حيث يشير الجرجاني إلى أغاليط القدماء وهو يدافع عن أخطاء المحدثين، وانظر العمدة: ٢٥١/٢، حيث الإشارة إلى اعتذار بعض النقاد عما اعتبر خطأ في شعر النابغة وزهير.

مفهوم الشذوذ والندرة محل الركاكة والقبح والضعف[1]، ومفهوم الكثرة والشيوع محل الحسن والجودة، فأصبح الشاذ عن الفصيح وجهًا ثانيًا لما ترفضه الغرائز والمستعمل الكثير وجهًا لما تقبله، دون أي إخلال بجلال الصورة التي رسمها المتأخرون للشعر القديم.

فالسريع الموقوف لا تقبله الغريزة إلا إذا اعتمد الروي المقيد على حرف لين قبله: (ولا ينكسر لزوم اللين هذا الوزن بقول الراجز:

أَسْبَلْنَ أذيالَ الحَقِيّ واربعنْ

مَشْيَ حَيِيَّاتٍ كأنْ لم يفزعنْ

إن يمنع اليومَ نِساء تمنَّعنْ

لأنه محسوب من الشواذ، وإنما كلامنا على ما يكثر ويتعارف)[2].

إن بعد عصر فحول الشعر العربي عن سلطة غرائز المحدثين لم يمنع أبا العلاء من مد فاعليتها إلى هذه العصور، وإذا كان هذا البعد الزمني قد جعله يتحرز من إخضاع هذا الشعر لإحكامها إخضاعًا مباشرًا، فإن استعانته على ذلك بمعيار الفصاحة والشذوذ كان الدليل على إيمانه بأن الفاعلية النقدية للغريزة في كل العصور فاعلية واحدة لا تتبدل.

لقد أمن أبو العلاء بالعقل فجعله إمامه الذي يقتدي به في سلوكه واعتقاده، لكنه لم يستطع رغم ذلك أن يجد للعقل مكانًا واسعًا في عالم الشعر لأن عقله قد أقنعه بأن الغريزة وحدها قادرة على اقتحام خبايا هذا العالم.

****

(١) لكن هذا لم يمنعه من وصف بعض استعمالات فحول الجاهليين صراحة، بأنها ضعيفة. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤ حيث قوله (وهذا الوزن ... ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرئ القيس).

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ ..

الفصل الثاني

الشعر وتطاول العلماء: قصور الأقيسة

لعل أهم ما يميز تاريخ نشأة العلوم والمعارف العربية الإسلامية الأولى كون جمعها وتدوينها قد تم بفضل جهود مجموعة من العلماء المشاركين الذين تعددت اهتماماتهم العلمية فخاضوا في كثير من المعارف.

وإذا كان للدارس أن يحمد لهؤلاء حرصهم على تدوين الموروث الشعري القديم وهم يجمعون اللغة العربية ويضعون قواعدها، فإن من حقه أيضًا أن يتساءل عن نسبة الضرر الذي أصاب الشعرية وجمالياتها نتيجة افتقار كثير من مدوني الشعر الأول إلى الشعري الفطري الذي يسمح لهم بتمييز ما حسن وجاد من الأشعار ولو لم يكن متضمنًا لمادة علمية لغوية مما ردؤ منها وقبح ولو كان غنيًا بما يبحث عنه العلماء من غريب وأساليب لغوية، ونتيجة لتأخر ظهور طبقة النقاد المتذوقين الذين كانوا يدركون أن كنه الشعر في جماله لا في علومه.

لقد كان الطمع في إخضاع الشعرية لسلطة العلم المكتسب والمعارف المتنوعة هاجس العلماء الرواد الذين كانوا يعتقدون أن في غزارة المرويات االشعرية وتنوع المعارف اللغوية والشرعية ما يسمح للعالم بأن يحيط بأسرار الشعر نظمًا وتذوقًا،

وأن يكون أدرى من الشاعر نفسه بخبايا الشعرية. ورغم ذلك ظهر الإحساس بتمرد الشعرية على العلم لدى بعض العلماء مبكرًا، فالمصادر تذكر أن الأصمعي - (على تقدمه في الرواية وميزه بالشعر)[1] - اعترف باستعصاء[2] الشعر عليه وتأبيه، وأن المفضل الضبي أجاب من قال له: (لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس)[3]، بقوله : (علمي به هو الذي يمنعني من قوله)[4].

إلا أن القرن الثالث الهجري يظل العصر الذي اقتنع فيه العلماء والمتأدبون بأن طريق الشعر غير طريق العلم، فبعد أن كان ابن سلام قد جعل معرفة الشعر مقصورة على من أسماهم «أهل العلم»[5] من الرواة العلماء الرواد وهو يجزم بأن للشعر صناعة يعرفها[6] أهل العلم بها، ظهر الجاحظ الناقد المتأدب ليعلن شكه في أن يكون هؤلاء العلماء قادرين على الإحاطة بالشعر وسبر أغواره، حين ذكر أنه طلب علم الشعر عند الأصمعي والأخفش وأبي عبيد ة فوجدهم مفتقرين إليه لا يحسنون إلا غريبه أو إعرابه أو ما اتصل بالأخبار والأيام والأنساب، وأنه لم يجد مطلبه إلا عند أدباء الكتاب[7].

وفي نفس العصر رسم ابن قتيبة الصورة الحقيقية لشاعرية العلماء حين جعل أبيات الخليل العينية نموذجًا للشعر الضعيف الذي تأخر لفظه ومعناه وبان فيه التكلف ورداءة الصنعة، متخلصًا إلى الحكم على أشعار العلماء كلها بأنها ضعيفة ليس فيها شيء يجيء عن سماح وسهولة خلا أشعار خلف الأحمر فإنه كان أجودهم طبعًا[8].

---

(١) العمدة: ١/١١٧.

(٢) انظر قوله في العمدة: ١/١١٧: أبى الشعر إلا أن يفيء رديئه ... علي ويأبى منه ما كان محكما.

(٣) نفسه : ١/١١٧.

(٤) نفسه: ١/١١٧. ونسب إليه قوله: وقد يقرض الشعر البكي لسانه ... وتعيي القوافي المرء وهو لبيب.

(٥) انظر طبقات فحول الشعراء: ١/٥.

(٦) نفسه: ١/٥.

(٧) انظر العمدة: ٢/١٠٥، وانظر ما قاله عن العلماء في البيان والتبيين: ٣/٣٢٤.

(٨) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٠، حيث يورد قول الخليل : إن الخليط تصدع ... فطر بدائك أو قع.

لقد واجه أبو تمام نموذج العالم المتطاول على الشعر بأن طالبه بفهم ما يقوله الشاعر عوض إلزامه بأن يقول ما يفهمه العلماء، فأثبت بذلك أن الشاعر لا يرى معارف العالم قادرة – مهما تنوعت واتسعت – على أن تكشف له عن أسرار الشعر إذا لم يكن مهيئًا بغريزته لإدراكها. ولم تكن مخاصمة الفرزدق للحضرمي وطبقته [١] ومخالفته لقواعدهم النحوية، وكذا افتخار أبي العتاهية بأنه سبق العروض[٢] واستهزاء أبي الطيب بمن عاب عليه جمع المصدر وما أشبه ذلك من أخبار مواجهة الشعراء العلماء، إلا الدليل على أن الشعراء كانوا مؤمنين بأن الشعر فوق قواعد العلماء وأقيستهم، بل إن حديث اللغويين عما سموه بضرائر الشعر يعد اعترافًا ضمنيًا بعدم خضوع الأشعار لسلطة القواعد العلمية.

ولا يجب أن يفهم من هذا أن الشاعر كان يرى نفسه أعلم من العالم ولا أن معارف العلماء كانت محدودة، فتلمذة كثير من الشعراء للعلماء شهادة لهم بتبريزهم في المعارف التي كانوا يلقنونها، إلا أن ذلك لم يكن في رأي الشعراء كافيًا لجعلهم يلجون عالم الشعر لأن الغريزي وحده يعد مفتاح هذا العالم، سواء كان مالك هذا المفتاح شاعرًا أم ناقدًا متذوقًا.

إن الفطري الذي يجعل من بعض الناس شعراء هو نفسه الاستعداد الذي يجعل بعضهم نقادا متذوقين لجماليات الشعر وإن لم يكونوا شعراء، ولذلك كان على القدماء أن يعترفوا بأن الشعر قد يحيط بأسراره من لم يقله: (وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب ما لم ينسجه والصيرفي يخبر من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه حتى إنه ليعرف مقدار ما فيه من الغش وغيره فينقص قيمته)[٣]، لكن هذه الإحاطة تظل رهينة بالفطري لا العلم المكتسب.

---

(١) انظر طبقات فحول الشعراء : ١/١٦ – ٢١، والموشح: ص ١٠٠ – ١٠١.

(٢) العيون الفاخرة: ص ٨٩.

(٣) العمدة: ١/١١٧.

ورغم كل هذا لم يقلل القدماء من أهمية الخبرة العلمية المكتسبة في الكتابة الشعرية والنقد إذا ما توافر للشاعر أو المتلقي المتذوق هذا. ولهذا لا نستغرب أن نجد أبا العلاء في القرن الخامس - بعد ازدهار العلوم والمعارف واستقرارها - يربط الشعر بالغريزة دون العقل، وأن نجده رغم مشاركته وتبحره في علوم عصره يكاد يجعل العلم عديم الجدوى عندما يتعلق الأمر بنظم الشعر أو تذوقه.

لقد كان أبو العلاء يملك إلى جانب شاعريته القوية معارف متنوعة تسمح له وهو ينظر للشعر بأن يرجح كفة العلم على الفطري، لكنه أراد بافتراضه قدرة من لم يسمع الشعر قط[١] على أن يقول شعرًا، واستشهاده بخبر المرأة[٢] الأمية التي كانت تصحح محفوظ زوجها المتعلم من الشعر أن يعبر عن اقتناعه الكامل بأن الغريزة هي الطريق الأول والسليم إلى الشعر نظمًا وتذوقًا.

ولا ينكر أبو العلاء أهمية المعارف والعلوم في حقل الشعر عندما تكون مكملة للغريزة والاستعداد الفطري، لكنه لا يخفي استهانته بها عندما يكون أصحابها مفتقرين إلى هذا الاستعداد. إن القواعد العلمية عندما تستند إلى الغريزة تصبح خبرة بلطائف الشعر وعلمًا بدقائق أحكامه، لكنها حين تكتفي بنفسها تكون تطاولًا عليه، وسخريته بمن تطاول على الشعر من أهل العلم لم ينج منها كبار العلماء أنفسهم.

إن المصادر القديمة التي ترجمت لأبي العلاء رغم كثرتها لم تسعفنا بذكر أسماء الشيوخ الذين أخذ عنهم هذا العالم المشارك معارفه المتنوعة، وإذا كانت الرواية عن الشيوخ غاية علمية سعى إليها كثير من المحصلين قديمًا، فإن اعتزازه بدرايته وتقليله من شأن الرواية[٣] دليل على أنه كان يجد في إحاطته بمختلف العلوم وإتقانه لها ما يجعله ندًا لمن سبقه من مشاهير العلماء.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤، حيث قوله: (وهو في غرائز الأمم كلها حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعرًا قط).

(٢) رسالة الغفران : ص ٥٨٠ - ٥٨١.

(٣) انظر جوابه لمن سأله عن السند في إنباه الرواة : ١/١٠٤.

وفي مخالفته لبعض آرائهم وتنبيهه على بعض أوهامهم ما يؤكد أنه كان مبرزًا في كثير مما حصله ودرسه. إلا أن ما يميز ردوده على هؤلاء العلماء تأدبه في الرد وتجنبه كل ما يسيء إلى الصورة الجليلة التي رسمتها المصادر لهم، وهو سلوك يكشف عن ثقته بمعارفهم وإفادته منها، لكن ما يستغرب أن هذا الإجلال يختفي لتحل محله السخرية الخفية والصريحة والمهاجمة العنيفة عندما يكون الشعر موضوع رده عليهم.

ولا نجد لهذا التحول تفسيرًا إلا إيمانه بأن العالم مهما رسخت قدمه في العلم، لا يحق له أن يتجرأ على الشعر ويتطاول عليه إذا كان يفتقر إلى الغريزة أو الحس الشعري الذي ينير له الطريق إلى خبايا عالم الأشعار.

إن الغريزة وحدها - في رأيه - قادرة إذا خلصت على أن تجعل صاحبها شاعرًا أو ناقدًا متذوقًا، ولا يستطيع العلم وحده ذلك وإن اتسع وغزر.

****

المبحث الأول

العلماء ونظم الشعر: الشعر والنظم

لم يفت أرسطو[1] عندما ربط الشعر بالمحاكاة أن يشير من خلال تمييزه شعر هوميروس من نظم أنباذوقليس العلمي إلى أن الوزن وحده لا يجعل من البناء اللغوي شعرًا، وقد ظل هذا التصور حاضرًا لدى متبني النظرية اليونانية من الفلاسفة المسلمين[2]، وفي ذلك ما يدل على أن الفصل بين الشعر والكلام المنظوم رغم اشتراكهما في الوزن لم يكن مقصورًا على النظرية النقدية العربية.

لقد نفى ابن سلام قدرة الوزن على إلحاق كل منظوم بالشعر من خلال إنكاره شعرية كثير من النصوص التي أثبتها ابن إسحاق في سيرته ووصفه لها بأنها كلام مؤلف معقود بقواف[3].

وإذا كان هذا الوصف يعود إلى سهولة هذا النظم وليونته وهجنته[4]، وإلى عجزه عن أن يكون مصدرًا للعلم أو دليلًا عليه [5]، فإن علاقة الشعر بالعلم أصبحت هي

---

(١) فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ٦.

(٢) الشفاء / فن الشعر: ص ١٦٩، حيث قول ابن سينا (وكالكلام الذي وزنه أنبذقليس وجعله في الطبيعيات، فإن ذلك ليس فيه من الشعر إلا الوزن). وانظر التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٤، حيث قول ابن رشد (وكثيرًا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارًا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش).

(٣) طبقات فحول الشعراء : ٨/١.

(٤) نفسه: ٧/١، حيث يقول الجمحي: (وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحاق ...).

(٥) نفسه: ١ / ١١، حيث قوله: (فلو كان الشعر مثل ما وضع لابن إسحاق ومثل ما روى الصحفيون، ما كانت إليه حاجة ولا فيه دليل على علم).

الشبهة التي تجعل البناء الشعري قابلًا لأن يوصف بما يعد حكمًا عليه بأنه نظم فارغ من الشعرية.

لكننا عندما نتتبع تصور النقاد لهذه العلاقة نلاحظ أنهم كانوا يختلفون في تحديد الجهة التي يصيب منها جفاف العلم شعرية البناء الشعري. ويبدو أن الجيل الأول من النقاد المتذوقين كان يميل إلى أن ملء الشعر بالمعاني العميقة الغامضة التي لا يوصل إليها إلا بكد العقل يجعله حكمة وفلسفة[1]، دون أية مراعاة لكون صاحبه شاعرًا متفرغًا لصناعته أو عالمًا مشاركًا في علوم عصره، لكن هذا التصور ما لبث أن تراجع أمام هيمنة نموذج الشاعر المثقف ونجاح قصيدته ليفسح المجال أمام تصور نقدي آخر شبيه بالتصور اليوناني يرد خلو المنظوم من جمال الشعرية إلى خضوع أصحابه لسلطة معارفهم وأقيستهم العلمية.

ويظهر هذا التصور في مثل تعجب التوحيدي من إخفاق نظم العروضيين رغم إحاطتهم العلمية بأوزان الشعر، وسؤاله لمسكويه: (لم صار العروضي رديء الشعر)[2].

ويظل هذا التصور مهيمنا طيلة العصور اللاحقة[3]، بل أننا نجد ابن خلدون في القرن الثامن يصرح - رغم ما كتبه عن الشعر وصناعته - بما يعد اعترافًا منه بأن تنوع معارف العالم وعلومه لا يمكن أن يكون إلا عائقًا يمنع القريحة الشعرية من أن تتدخل لتبعد البناء اللغوي الموزون عن خثارة النظم الجاف وتجري فيه ماء

---

(١) انظر الموازنة: ٤٢٥/١، حيث يقول الآمدي : (فإن شئت دعوناك حكيمًا أو سميناك فيلسوفًا ولكن لا نسميك شاعرًا).

(٢) الهوامل والشوامل : ص ٢٨٢ / نقلا عن تاريخ النقد: ٢٣٨. وقد ذم الجاحظ قبله علم العروض ووصفه بأنه أدب مستبرد لا فائدة فيه ولا محصول. انظر الغيث المسجم: ٥٦/١. وقد عد الدماميني رأيه هذا باطلًا. انظر العيون الفاخرة: ص ٨٨. وانظر العمدة: ١٥١/١، حيث يقول ابن رشيق بعد حديثه عن الأوزان وزحافاتها محذرًا من النظم بالعروض: (... لأني وجدت تكلف العمل بالعلم في كل أمر من أمور الدين أوفق إلا في الشعر خاصة، فإن عمله بالطبع دون العروض أجود لما في العروض من المسامحة في الزحاف، وهو مما يهجن الشعر ويذهب برونقه).

(٣) انظر قول حازم القرطاجني: ص ٧٢: (وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرًا وإن كان موزونًا مقفى).

الشعرية وعذوبتها: (أخبرني صاحبنا الفاضل أبو القاسم بن رضوان. قال: ذاكرت يوما صاحبنا أبا العباس بن شعيب. فأنشدته مطلع قصيدة ابن النحوي ولم أنسبها له، وهو هذا:

لَــمْ أَدرِ حــينَ وَقــفــتُ بــالأطــلالِ
مــا الــفــرقُ بــينَ جَـديـدِهـا والـبَـالـي

فقال لي على البديهة: هذا شعر فقيه، فقلت له: ومن أين لك ذلك؟ فقال: من قوله: «ما الفرق»، إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب، فقلت له: لله أبوك إنه ابن النحوي.وأما الكتاب والشعراء فليسوا كذلك لتخيرهم في محفوظهم، ومخالطتهم كلام العرب وأساليبهم في الترسل، وانتقائهم لهم الجيد من الكلام. ذاكرت يومًا صاحبنا أبا عبد الله بن الخطيب وزير الملوك بالأندلس من بني الأحمر وكان الصدر المقدم في الشعر والكتابة، فقلت له: أجد استصعابًا علي في نظم الشعر متى رمته مع بصري به وحفظي للجيد من الكلام من القرآن والحديث وفنون من كلام العرب وإن كان محفوظي قليلًا، وإنما أتيت والله أعلم من قبل ما حصل في حفظي من الأشعار العلمية والقوانين التأليفية، فإني حفظت قصيدتي الشاطبي الكبرى والصغرى في القراءات وتدارست كتابي ابن الحاجب في الفقه والأصول وجمل الخونجي في المنطق، وبعض كتاب التسهيل وكثيرا من قوانين التعليم في المجالس، فامتلأ محفوظي من ذلك وخدش وجه الملكة التي استعددت لها بالمحفوظ الجيد من القرآن والحديث وكلام العرب... فنظر إلي ساعة معجبًا ثم قال: لله أنت وهل يقول هذا إلا مثلك)[1].

إن المعارف والعلوم لا تجعل من صاحبها شاعرا، بل إنها – لدى ابن خلدون – السبب في موت القريحة وتراجعها (لأن العبارات عن القوانين والعلوم لا حظ لها في

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٩.

البلاغة، وهكذا نجد شعر الفقهاء والنحاة والمتكلمين والنظار وغيرهم ممن لم يمتلئ من حفظ النقي الحر من كلام العرب)[1].

ولا نجد في كلام أبي العلاء ما يفيد صراحة أنه كان كابن خلدون يعتبر تراكم العلوم والمعارف سببًا في ضعف شاعرية العالم، لكن تفرقته النقدية بين الشعر والنظم صريحة ودقيقة. فقد روي عن تلميذه التبريزي أنه قال: (كنت أسأل المعري عن شعر أقرؤه عليه فيقول لي هذا نظم جيد، فإذا مر به بيت جيد قال: يا أبا زكرياء هذا هو الشعر)[2].

إن النظم قد يتفاوت جودة وضعفًا لكن جودته لا تلغي نظميته، وقد (يتفق في الزمان الواحد شعراء كثر لا يحمد منهم إلا قول الرجل أو الرجلين)[3]، وقد يجود شعر الشاعر ويضعف، لكن رداءته وضعفه لا يفرغانه من شعريته ليصبح نظما، لأن الحدود الفاصلة بين الشعر والنظم كانت أبين من أن تسمح بالخلط بينهما.

ولعل أبا العلاء كان يجد أشعار من لم تخلص غرائزهم رغم ضعفها أقرب إلى غريزته من نظم العلماء الذين لا غرائز لهم وإن بدا نظمهم في الظاهر جيدًا بما أبدوا فيه من تمسك متكلف بالقواعد والأقيسة العلمية.

إن العلوم لدى أبي العلاء هي مصدر النظمية، لكن الملاحظ أن النصوص التي تعرض فيها لعلاقة العلم بالشعر لا تتضمن ما يفيد أن امتلاء الأشعار بالمعارف والمقولات العلمية يكون سببًا في تحول الشعر إلى نظم.

ويعد هذا السكوت ردًا نقديًا ضمنيًا على الآمدي ومن ذهب مذهبه من النقاد في اعتبار الشعر المليء بالمعاني العميقة والغامضة حكمة وفلسفة[4]، كما يعد دفاعًا غير

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٩.

(٢) نضرة الإغريض : ص ١١ – ١٢.

(٣) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١ / ٤.

(٤) انظر الموازنة: ١/٤٢٤ – ٤٢٥، والوساطة: ص ٢١.

مباشر عن مرحلته الشعرية الأولى[1] التي تأثر فيها خطى أبي تمام وأبي الطيب، فأبو العلاء قد اتهم كهذين بجعل الشعر – قياسًا إلى شعر البحتري – حكمًا[2] ومتونًا فلسفية.

إن استثمار الشاعر لمعارفه وثقافته – في رأيه – ليس هو مصدر النظمية، ولكن مصدرها اعتماد العالم المفتقر إلى الغريزة الشعرية على أقيسته العلمية وما حصله من القواعد المدرسية المتعلقة بصناعة الشعر، وتطبيقه إياها عند تعاطي النظم بطريقة حرفية سطحية متوهما أن القواعد وحدها قادرة على كشف أسرارالشعرية والتحكم فيها.

أولًا - مظاهرالنظمية:

إن مفهوم النظمية لدى أبي العلاء – من حيث ارتباطه بهيمنة المعارف والعلوم على الكتابة الشعرية – مفهوم واحد شأنه في ذلك شأن مفهوم الشعرية من حيث علاقتها بالغريزة، لكن مظاهر رسوخ النظمية وترسيخها في الأبنية اللغوية الموزونة تظل لديه متنوعة ومتعددة. ومن بين ما أشار إليه صراحة أو تلميحًا نكتفي بذكر المظاهر الخمسة الآتية، لدلالتها القوية على تصوره الدقيق لما يجب أن يكون عليه الشعر حتى لا يتحول إلى نظم.

I - القياس العروضي:

رغم كون علم العروض قد عرف بأنه العلم الذي يعرف به صحيح الشعر من فاسده[3] لم يفت النقاد[4] القدماء أن يشيروا إلى أن معرفة هذا العلم ليست ضرورية

(١) المقصود مرحلة نظم سقط الزند كما سنوضح.

(٢) انظر المثل السائر: ٣٦٩/٢، حيث ينسب ابن الأثير إلى أبي الطيب قوله: (أنا وأبو تمام حكيمان والشاعر البحتري). وانظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣ و٥٧٥ حيث الإشارة إلى رأي من كان يعد نظم أبي الطيب وأبي العلاء ليس بشعر.

(٣) انظر العقد الفريد: ٤٣٠/١، وعيار الشعر: ص ٩، والإقناع : ص ٣، والعيون الفاخرة : ص ٣.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٤، وعيار الشعر: ص ٩. وانظر الإمتاع والمؤانسة: ١٠٧/١، حيث الإشارة إلى أن قارض الشعر يستغني بالطبع عن علم العروض.

للشاعر المطبوع، لأن من قوي طبعه قد يستغني به عن تعلم الأوزان ومعرفة أجزائها وأعاريضها وأضربها.

وإذا كان جهل الشاعر بالعروض يؤدي به - في رأي أبي العلاء - إذا ما اختل طبعه إلى كسر وزن الأبيات دون أن يحس بذلك، كما يفهم من قوله:

وَنَـاظِـمٍ لِـعَـرُوضِ الشعـرِ عَـنْ عَـرَضٍ
فَـمَـا يُـحِـسُّ بـأنَّ الـبـيـتَ مَـكـسُـورُ

فإن العلم به لا ينتج بالضرورة شعرًا، لأن نظم أوزان الشعر في تصوره النقدي يمكن أن يتأتى من طريقين مختلفين: القياس العروضي والاستناد إلى الغريزة.

ويظهر هذا التصور واضحًا في قوله في رسالة ساخرة إلى أحد علماء البصرة معرضًا بطريقة نظمه للشعر واعتماده على قواعد علم العروض في بناء أوزان أبياته: (وأنا أقسم الأمور في كيفية نظامه للأوزان، أيعرض أفانين القريض على ضروب الأعاريض، أم يقولها بغريزة غير مؤتشبة النحيزة، فإن كان يبني البيت كما بناه أهل الجاهلية بطباع لا يعرف مكان توجيه يذكر ولا إشباع، فكيف نافى العي ولم يكف السباعي وقد كفته فحول الشعراء)[1].

وحتى تظل سخريته هذه خفية يوهم أبو العلاء هذا العالم البصري - بعد أن كشف له عن أن ما نظمه لا يحمل آثار الغريزة وتوجيهها - بأن تجنبه الأوزان التي تنفر منها الغرائز دليل على أنه لا ينظم الشعر معتمدًا على أقيسة العروضيين: (وإن كان أدام الله عزه يقول الشعر بقياس العروض فكيف تفرع هذه الأوزان التي هي سليمة قويمة ولم يجر عليه ما جرى على رزين العروضي، لما مدح الحسن بن سهل بقصيدته الكافية التي أولها:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٩.

قَـــرَّبُـــوا جِـمَــالَــهُــمُ لــلـرَّحِـيـلِ
غُـــــدْوَةً أَحِـبَّـتُـكَ الأَقْـــرَبُـــوكَ[1]

ومفهوم هذا أن تسلط القياس العروضي على العالم يجعله عند النظم لا يبالي بجمال الإيقاع إذا ما حكمت القاعدة والأقيسة باستقامة الوزن وسلامته من الكسر، وعدم المبالاة هذا يؤدي به أحيانًا إلى بناء أوزان نابية تؤذي السمع دون أن يحس بذلك، لافتقاره إلى الغريزة الشعرية التي تستطيع وحدها تمييز النابي من الملذ[2].

وقد يتوهم أن من مظاهر قصور الغريزة بالقياس إلى القواعد العروضية عجزها أحيانًا عن إدراك علاقة النسب بين عدة بحور تنتمي كلها إلى وزن خليلي واحد بينما تستطيع القواعد العلمية العروضية الكشف عن ذلك بسهولة، وأبو العلاء لا ينكر مثل هذا العجز، لأن البسيط المذال – مثلًا – بعيد في السمع من نمط البسيطين الأول والثاني، و(لا يعرف في الظاهر أن بينه وبين الأولين قرابة. وإنما يعلم بقرابته منهما أهل الخبرة)[3].

لكن إدراك مثل هذه القرابة بين الأوزان يجعل العالم يغفل عن كون النسب العروضي لا يعد مقياسًا جماليًا يحتكم إليه. إن القياس العروضي قد يجعل العالم يتوهم أن البسيط الثالث والرابع والخامس. أبحر لنيذة لأن البسيط الأول والثاني بحران يلتذّ بهما السمع وتطرب لهما النفس، فيقوده وهمه هذا إلى النظم عليها غير محس بنبوها في الغرائز و(ما أفلح وزن منها قط)[4]، بينما تجنب الغريزة الشاعر مثل

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٢) نفسه: ص ١٢٥، حيث يقول: (وقد شاهدنا بعض من يقول الشعر بالعروض ربما ركب وزن قصيدة المرقش وعنده أن غرائز الناس اليوم لا تنفر من مثل ذلك...)، وقارن بقول أبي فراس في ديوانه : ص ١٧٨ :
تكلفوا المكرمات كدًّا ... تكلف النظم بالعروض.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨.

(٤) نفسه: ص ٥٧٩.

هذا الخلط بين اللذيذ والنابي من الأبحر، لأن السمع قد ينبو عن ضرب ويلتذ بآخر وإن انتسبا إلى نفس الوزن.

فالتسوية بين الأبحر في الاستعمال اعتمادًا على انتسابها إلى نفس الوزن الدائري مظهر من مظاهر تسلط النظمية على العالم ونظمه، لأن جمال الإيقاع الشعري كما تبينه الغريزة ليس قيمة مطلقة تكمن في الوزن مطلقًا دون أن يكون لتنوع الأضرب والأعاريض تأثير فيه، وبذلك فإن أضرب الأوزان الخليلية وإن جعلها العالم العروضي – مدرسيًا – متساوية القيمة تكون في حكم الغريزة متفاوتة، بل إن ركوب بعضها لا يمكن أن ينتج إلا نظمًا خاثرًا جافًا. وإذا كان أبو العلاء قد نظم في ديوانه جامع الأوزان[1] على أوزان الخليل[2] وأضربها دون أي تمييز كيفي بينها خلافًا لما نجده في سقط الزند، فإن تفريقه الصارم بين الشعر والنظم كان وراء هذه المفارقة النقدية كما سنبين.

ولعل من أنبى مظاهر النظمية التي يجر إليها القياس العروضي وأبعدها عن الانسجام الشعري الافتعال النظري لأوزان مهملة غير مستعملة والتوليد المتكلف لإيقاعات تجريبية، من خلال المجاورة الرياضية للأسباب والأوتاد دون مراعاة وقع ذلك في السمع والغريزة، فالمديد الذي يعد عند الخليل أحد أوزان الدائرة الأولى الثمانية الأجزاء (لم تستعمله العرب إلا سداسيًا، وأطول ما استعملت منه: «إن بالشعب» ونحوها، إلا أن أهل العلم يضعون له أصلًا ثمانيًا ليكون مثل أخويه، فمن ذلك قول القائل:

لَيسَ مَن يَشكُو إلى أهلِهِ طُولَ الكَرَى

مثلَ مَن يَشكُو إلى أهلِهِ طُولَ السَّهَرْ[3]

---

(١) انظر التنوير:١/١١، و معجم الأدباء : ٣/١٥٤.

(٢) يتبين مما نقله الخويي، ومن عدم نظمه على المقتضب والمضارع في اللزوم، أنه أهمل هذين الوزنين في جامع الأوزان لاتهامه الخليل بوضع بيتيهما. انظر تفصيل الكلام على ذلك في مبحث الأوزان.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧.

وقياسه الأبنية العروضية إلى ما استعمله الشعراء العرب القدامى وأصحاب الغرائز الخالصة، رفض ضمني لكل استعمال إيقاعي يفرضه القياس العروضي المحض لأن ذلك لايكون إلا نظمًا مفتعلًا، وإذا كان هذا القياس قد دفع بعض العلماء إلى أن يفتعلوا للمديد أصلًا ثمانيًا حتى يصبح كأخويه في دائرة الطويل والبسيط، فإن ذلك ما كان ليحدث لولم يكونوا مفتقرين إلى الحس الشعري، فافتقارهم إليه جعلهم لا ينتبهون إلى أن أطول ما احتملته الشعرية من إيقاع المديد هو الضرب الأول السداسي الأجزاء، لأن الشاعر القديم كان قد أدرك بغريزته أن ما فوق ذلك لن يكون إلا نظمًا جافًا مستثقلًا.

وأبعد من العودة إلى الصورة الدائرية الرياضية في النظمية ما يولده أهل العلم من أوزان غير معروفة عن طريق التشكيل الرياضي الصرف لأجزاء الأوزان وأسبابها وأوتادها، كما يتضح من حديث أبي العلاء عن وزن وضعه العلماء متكلفين وسموه المهتوك(١).

إن خضوع الشاعر لسلطة الغريزة وحدها قد يقوده أحيانًا - إذا شابها كدر عارض - إلى الخلط بين الأوزان أو الإخلال بها، والعالم بالعروض غير معرض لمثل هذا، إلا أن ما ينظمه العلماء وإن سلم من الكسر والخلط بين الايقاعات يظل لدى أبي العلاء نظمًا متكلفًا بعيدًا عن الشعر وانسجامه.

II - التصور المعجمي للروي والقافية:

يفرق أبو العلاء ضمنيًا بين نظرتين مختلفتين إلى الروي: النظرة الجمالية الصوتية والنظرة العلمية المعجمية، وذلك من خلال لفته نظر قارئ اللزوم معتذرًا إلى أنه بنى (هذا الكتاب على بنية حروف المعجم المعروفة بين العامة لا التي رتبها

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤. وانظر مبحث الأوزان.

العلماء بمجاري الحروف)[1]، وقياسه شعرية الروي بموقعه من أحد هذين الترتيبين أي المعجمي والصوتي. والمقصود بالترتيب الأخير لديه النظام الذي وضعه الخليل لكتاب العين مراعيًا المخارج الصوتية للحروف ووقعها في السمع، وهو نظام يخالف الترتيب المعجمي الذي يميز الحروف برسمها وتسلسلها الألفبائي دون مراعاة السمة الصوتية للحرف التي تحدد موقعه وعلاقته بما قبله وما يليه.

وقد انتهى أبو العلاء من خلال استقرائه لقوافي أشعار المتقدمين إلى أنهم (قلما ينتظمون بالروي حروف المعجم، لأن ما روي في شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئًا على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن، وهذا شيء ليس يخفى)[2].

إن المجال الصوتي الذي تحرك فيه الشاعر القديم كان محدودًا بالقياس إلى عدد حروف المعجم، وقد توقع أبو العلاء أن يفسر هذا الاكتفاء بحروف دون أخرى بكون الشاعر الجاهلي قد افتقر إلى المعرفة العلمية التي تجعله ملما بكل حروف المعجم من حيث هي وحدات لغوية مستقلة، فاقتصر لذلك على ما قاده إليه طبعه، وهو تفسير يفهم منه أن الشعراء القدامى كانوا سينظمون على كل حروف المعجم لو أتيحت لهم فرصة معرفتها علميًا كما أتيحت للمحدثين، ولذلك تعمد نفي مثل هذا التفسير من خلال الإشارة إلى أن الشعراء المحدثين - رغم تبحرهم في اللغة ومعجمها وإحاطتهم العلمية بقواعدها ودقائقها - كانوا يقتصرون في بناء القوافي على حروف بعينها ويتجنبون ما سواها رغم غزارة أشعارهم، وفي ذلك دليل على أن الاختيار الشعري للروي مرتبط بما تميل إليه الغريزة لا بمعرفة حروف المعجم وتعلمها: (والمحدثون أكثر تحققا بالنظام لأن فيهم قومًا مستبحرين يكون ديوان أحدهم في العدة كدواوين كثيرة

---

(١) اللزوم ١/٢٩.

(٢) نفسه ١/٢٩ - ٣٠.

من أشعار العرب، وهذا أبو عبادة وله شعر جم، ولا أعلم في ما روي له شيئًا على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذًا لم يثبت في أكثر النسخ)[1].

فالروي لدى أبي العلاء مفهوم صوتي لا معجمي، وربطه بالمعجم علميًا لا يمكن أن يكون إلا دليلًا على عدم تبين الحدود الفاصلة بين الشعروالنظم، ومثل هذا الخلط في - رأيه - لا يصدر إلا عن العالم الذي اتسع محفوظه اللغوي وأحاط بالمعجم فاعتقد أنه أصبح قادرًا بعلمه ومعارفه على أن يصطاد من القوافي النادرة ما توهم أنه استعصى على الشعراء.

إن تسوية العلماء بين القيم الجمالية لكل حروف المعجم تصور نظمي محض للروي، وثمرته وإن دلت على غزارة العلم لا تكون إلا نظمًا جافًا، وهذا ما لم يدركه العلماء وهم يخلطون بين الروي المعجمي والروي الشعري. إن النظرة المعجمية إلى الروي قد تكون شاهدًا على غنى المحفوظ اللغوي، لكنها تفرغ البناء الشعري من شعريته لتحل محلها نظمية قد تفيد العقول إلا أنها لا تطرب الأسماع. ولم يخل أبو العلاء بهذا التصور النقدي الفاصل ما بين الشعر والنظم، ولم يتراجع عنه رغم أن النظمية التي غلبت على دواوينه في مرحلة العزلة كانت يمكن أن تكون سببًا في تراجعه عنه.

ففي درسه اللغوي الذي اختار فيه بيتين نونيين للنمر بن تولب ليتخذهما منطلقًا إلى تتبع كثير من المفردات المتعلقة بالطعام بجعل كل حروف المعجم رويًا لهما بدءًا بالهمزة وانتهاء عند الياء[2]، تعمد تبني النظرة المعجمية إلى الروي لأنه كان يسعى إلى غاية تعليمية محضة، وحتى لا يتوهم أن ذلك التتبع المعجمي اختيار شعري سليم نجده يصرح عن قصد بأنه سلك في ذلك مسلك خلف الأحمر أي مسلك العلماء لا الشعراء، لأن الصفة التي غلبت على خلف هي صفة العالم النحوي والراوية، وسلوك مسلك العالم في صناعة الكلام الموزون لا ينتج إلا نظمًا: (قال المسكين النمر:

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٦٤.

أَلَـــمَّ بِـصُـحْـبَـتـي وَهُـــمُ هُـجُـوعُ

خـــيـــالٌ طـــارقٌ مِـــن أمِّ حِـصْـــنِ

لَــهـا مَــا تَـشـتَـهـي عَـسَـــلاً مُـصَـفًّـى

إذا شَـــاءتْ وَحُـــــوَّاري بِـسَـمْـنِ

وهو أدام الله تمكينه يعرف حكاية خلف الأحمر في هذين البيتين، ومعناها أنه قال لهم: لو كان موضع أم حصن أم حفص، ما كان يقول في البيت الثاني ؟ فسكتوا فقال: حواري بلمص، يعني الفالوذ. ويفرع على هذه الحكاية فيقال: لو كان مكان أم حصن أم جزء وآخره همزة، ما كان يقول في القافية الثانية؟)[1].

فاتباعه خلفا إيماء إلى نظمية الأبيات، واتباعه حروف المعجم في ركوب الروي شاهد عليها. وإذا كان قد ألزم نفسه في لزومياته ببناء قوافيه على كل حروف المعجم[2] وحسب ترتيبها المعروف عند العامة، فإن اعتذاره عن ذلك وعما سواه من مظاهر النظمية[3] اعتراف صريح منه بأنه كان في هذا الديوان عالمًا ناظمًا[4] لا شاعرًا مجودًا، خلافًا لما تبدو عليه شخصيته الشعرية في ديوانه الأول سقط الزند الذي انطلق فيه من تصور فني صريح للروي وجماليته الصوتية.

ولعل من أبرز علامات تسلط النظمية على العلماء ما صنعه البطليوسي حين توهم أنه قد حسن صورة ديوان السقط بإعادة ترتيبه على حروف المعجم ومزجه بأبيات من اللزوم وغيرها من دواوين أبي العلاء لملء الفراغ المعجمي الناجم عن اقتصاره على حروف دون غيرها في بناء قوافي السقط: (ورأيت أن ترتيبه على نظم الحروف المعجمة أتم في الوضع وأجمل للتصنيف، فاحتجت لذلك أن أزيد فيه ما يفي

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٥٥.

(٢) اللزوم: ١/٢٩.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢٩ – ٣٠ و ٣٩.

(٤) سنفصل الكلام على هذا في المبحث الخاص بنظم اللزوم.

بالغرض)[١]. وقد زاد فيه فعلًا من الأشعار ما بني على الثاء رويًا، وكذا الخاء والذال والشين والصاد والظاء والغين والهاء (ليستكمل بها القوافي التي ترد في السقط)[٢] ويسد الدائرة المعجمية وهو لا يعلم أنه بإقحامه هذه الرويات في ديوان تعمد صاحبه أن يخليه منها قد خلط النظم بالشعر، وصدور مثل هذا الخلط عن العلماء لا يبدو غريبًا عندما نقيسه بتصور أبي العلاء لقدراتهم الشعرية.

إن خلو قوافي سقط الزند من بعض الحروف المعجمية لم يكن نتيجة لتمنع الشعرية واستعصائها، كما أن ورود كل حروف المعجم في اللزوم ليس شاهدًا على طواعيتها وانسيابها، فنظمية اللزوم غير شعرية السقط كما سنبين.

لقد شغف العلماء بأراجيز رؤبة واستشهدوا بها وجعلوا صاحبها لهم كالإمام[٣]، لكن هذه الأراجيز كانت في حكم غريزة أبي العلاء أبعد ما يكون عن الشعر وعذوبته، لأن صاحبها كان كلفًا في قوافيه بما لا يعجب من الرويات النافرة[٤] كالغين والظاء، وأبو العلاء يرفض أن يسمي[٥] مثل هذا شعرًا، لأن ما بني على هذه الحروف لا يكون في رأيه إلا نظمًا متكلفًا.

وإذا كانت النظمية تتسرب أحيانًا إلى شاعرية كبار الشعراء فيركبون هذه القوافي النافرة فإن الأولى بما يقولونه أن يلحق بنظم العلماء لا بالشعر، ولذلك نجده في مشهد المأتم الذي أقامته قوافي أبي تمام حزنًا عليه يصور كل قافية وقد وجدت في مثيلاتها لدى الشعراء من[٦] يقبلن مزدحمات لمشاركتها حزنها على الشاعر والنوح عليه، إلا ثائيته فقد افتقرتا إلى من يشاركهما البكاء لقلة الثاء في الشعر

(١) شرح البطليوسي / شروح : ص١٥ . وانظر تفصيل الكلام على ذلك في المبحث اللاحق الخاص بإنجاز السقط.

(٢) مقدمة تحقيق شروح السقط: هـ / هامش ٣.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٤) نفسه : ص ٣٧٥. وانظر ما تقدم.

(٥) انظر نفس المصدر: ص ٣٧٦ - ٣٧٧، حيث يصف نظم رؤبة بالكلام.

(٦) نستعمل صيغة اسم الموصول العاقل عوض ما في وصف القوافي، لأن أبا العلاء جعلها بخياله نساء ينحن على الشاعر.

فراحتا تطلبان عون القوافي المعجمية النافرة التي امتلأت بها منظومات العلماء ومن أشبههم من متكلفي الرجاز: (ولو أن القصائد لها علم وتأسف لما يشكو الخلم لأقامت عليه المدودتان اللتان في أول ديوانه مأتما يعجب لأسوانه، فناحتا عليه كابنتي لبيد وجرعتاهما من الثكل نظير الهبيد.. وكأني بهما لو قضي ذلك، لاجتمعت إليهما الممدودات كما تجتمع نساء معدودات، فيجئن من كل أوب ويتواعدن المحفل على نوب، ولو فعلن ذلك لبارتهن البائيات بمأتم أعظم رنينا وأشد في الحندس حنينا. وتجيء الثائيتان وكلتاهما كابنة الجون تبتدر في حالك اللون. وإن الثاء لقليلة في شعر العرب إلا أنهما تستعينان كلمة كثير:

جِــبــالُ ســلامــةٍ أضــحــتْ رثــاثًــا

فَـسُـقـيًـا لـهـا جــددًا أو رمَــاثَــا

وبأراجيز رؤبة وما كان نحوها من القوافي المتكلفة والأشعار المتعسفة، ولهما في ما نظم ابن دريد أعوان بالعجل والرويد)[1]. إن أبا العلاء لا يجد للثاء مكانًا إلا بين قوافي أراجيز رؤبة ومنظومات ابن دريد، ولهذا الجمع بين ما نظمه ابن دريد وما نظمه رؤبة دلالته النقدية، فالأول نموذج لما يستطيع العالم المتطاول على الشعر الوصول إليه، والثاني نموذج للمحفوظ الذي يستمد منه العلماء تصورهم للشعرية، لكن النظمية تظل قاسمًا مشتركًا بينهما لأن النظرة المعجمية إلى الروي فيهما صريحة، فالخاء والزاي والظاء والغين.

لا تجد لها مكانًا إلا في نظم العلماء وأئمتهم الرجاز. ويلحق أبو العلاء بالنظر المعجمي إلى الروي فهما علميًا آخر هو الفهم النحوي لحركاته فحركة الروي لديه ليست حركة إعرابية تستمد وجودها من التركيب النحوي السليم فحسب، ولكنها اختيار صوتي غير مطلق تتحكم فيه عناصر شعرية متعددة.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٨٥ – ٤٨٦.

فالشعراء في بنائهم للقوافي (إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان. مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة.وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون)[1]، ولذا عد تتبعه للحركات نظمًا متكلفًا مقصودًا.

وإذا كان الشاعر يجعل غريزته هاديًا يرشده إلى ما يناسب البناء الشعري من الحركات فإن افتقار العالم إلى هذه الغريزة يجعله عاجزًا عن معرفة الحركة المناسبة فتصبح كل الحركات لديه ذات قيمة صوتية واحدة، وهذه التسوية هي الخطوة الأولى نحو النظمية.

وقد يستغني العالم عن الحركة مطلقًا فيتوهم أنه بتقييده الروي قد عبد طريق الشعر لتحرره من كل القيود النحوية التي يفرضها الإطلاق، لكن أبا العلاء لا يرى في التقييد هذه السهولة التي يتوهمها العلماء[2]، فكما يتفاعل الروي والحركات يتفاعل الوزن والتسكين إذ تحتمله أضرب وتنبو عنه أخرى، فالطويل قد يقيد، لكن (لا يعلم شيء من الشعر القديم جاء فيه الطويل الأول مقيدًا إلا أن يكون شاذًا مرفوضًا وذلك في التمثيل كقوله:

كـأنِّـي لَـمْ أركـبْ جَـوَادًا لِـلـذَّةٍ
ولـم أتـبـطَّـنْ كـاعِـبًـا زانَـهـا الخَـلْـخَـلُ

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) رغم إشارة المصادر إلى بعض الشعراء الذين كانوا يلتزمون حركة واحدة قبل الروي المقيد، فإن جل العلماء متفقون على أن الشاعر ليس ملزمًا بذلك. انظر العمدة: ١/ ١٥٤، حيث يقول ابن رشيق: (ويجوز في التوجيه التغيير). وانظر قول أبي العلاء في مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢ : (وكان سعيد بن مسعدة لا يرى ذلك عيبًا لكثرة ما استعمله الفصحاء).

وَلَــمْ أسبأ الــزِّقَّ الــرويَّ ولــمْ أَقُــلْ
لِخَـيْلِـي كِــرِّي كَــرَّةً بـعـدما تـخْـذلِ

فمثل هذا لم يأت في الشعر القديم ولا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام إلا أن يجيء نادرًا أو متكلفًا)[١]وأصل البيتين اللذين ذكرهما لامرئ القيس[٢]، وقد تصرف فيهما ليجعلهما مثالًا مدرسيًا لما لم يستعمله الشعراء، ولذلك كان عليه أن ينبه على نظميتهما من خلال تصريحه بأنهما مفتعلان للتمثيل لتقييد الطويل الأول تكلفًا حتى لا يتوهما شعرًا يمكن القياس عليه، لأن القياس عليهما لن يولد إلا نظمًا متكلفًا.

III - الفهم غير الشعري للعيوب والمبالغة في تجنبها:

من بين ما انتهينا إليه في دراستنا لفاعلية الغريزة أن مواقفها وأحكامها لا تطرد، فالنقصان أو التغيير الذي يكون مؤذيًا في هذا الاستعمال يصبح ملذًّا في استعمال أخر، وما تنبو عنه هنا تطرب له هناك، ولذلك يصعب نقديًا تحديد مفهوم دقيق للعيوب والنعوت في الشعر لعدم استقرار صورتها واطرادها، ولعل أقرب ما يمكن أن نعرفها به أنها ما تنفر منه الغريزة وما تلتذ به دون أي تحديد، خصوصًا عندما يكون ذلك متعلقًا ببناء الأوزان والقوافي.

وإذا كان أبو العلاء قد جعل الحس هو القادر على تمييز عيوب الشعر من محاسنه [٣]، فلأنه كان يدرك أن القواعد العلمية لا تستطيع ضبطها وإخضاعها للقياس، وهذا ما يجعل فهمه النقدي للعيوب الشعرية مختلفا عن فهم العلماء لها. إن غاية الشعر أن يكون لذيذًا مطربًا، لكن ذلك لا يتأتى إلا بتجنب كل ما يسيء إلى

---

(١) اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.

(٢) انظر قوله : كأني لم أركب جوادًا للذة ... ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل ... لخيلي كري كرة بعد إجفال. ديوانه: ص ٣٥.

(٣) انظر قوله في تعريف الشعر: (... تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحس): رسالة الغفران : ص ٢٥١.

شعريته من عيوب، ولم يكن العالم يختلف عن الشاعر المحدث[1] في تمثل هذه الغاية، ورغم ذلك لم يكن الشاعر يقع في شرك النظمية الذي كان العالم يقع فيه.

ولا يعزى ذلك إلى جهل العلماء بالعيوب وأنواعها، فما كانوا يتداولونه من معارف كان يجعلهم ذوي دراية كبيرة بقوانين صناعة الشعر والعلوم المرتبطة بها، ومعرفة العيوب جانب من هذه الدراية، ولكنه يعزى إلى اختلاف فهم العالم للعيب عن فهم الشاعر المحدث له، كما يتبين من تحليل[2] أبي العلاء لبعض مظاهر النظمية في أشعار يبدو أن صاحبها العالم افتخر بتخليصها من كل العيوب في رسالة له كتبها إلى شيخ المعرة، فقد خلا ما ورد منها على الطويل من الكف والقبض مطلقًا، ويدل هذا على أن هذا العالم كان يعتبر هذين الزحافين عيبين مستقبحين يضعفان كل بناء يدخلان عليه، وهذا ما لم يكن الشعراء يرونه، فالكف والقبض يشتركان في كونهما من الزحافات، لكن هذا لا يعني أن القبض في الطويل عيب كالكف كما توهم العلماء الذين كانوا يفصلون العيب عن سياق استعماله ليرسموا له صورة مدرسية واحدة[3] تلغي بجمودها وثباتها النسبية التي نجدها في تمثل أبي العلاء وغيره من الشعراء لمفهوم العيب، فمراعاة هذه النسبية هي الشاهد على هيمنة الشعرية وغياب النظمية لأنها – أي الشعرية – استجابة مباشرة للغريزة وهديها.

ويكشف أبو العلاء عن هذا الفرق بين التصور العلمي والتصور الغريزي للعيوب الشعرية في تلميحه الساخر إلى ضعف الغريزة الشعرية وتسلط النظمية الكامنين في معاملة العالم البصري للقبض في الطويل معاملته للكف فيه تحرزًا من قبح كان يتوهمه مشتركًا بينهما مطلقًا: (وهبه اجتنب الكف. كما اجتنبه كثير من المتقدمين. فكيف سلم من القبض الذي هو للكف معاقب إن ذلك لحس ثاقب، قلما

---

(١) لأن الشاعر الجاهلي في رأيه، لم يكن يعرف هذه العيوب ولا المصطلحات الدالة عليها، معرفة نقدية مدرسية. رسائله / عطية: ١٠٩

(٢) رسائله / عطية: ص ١٠٥.

(٣) انظر مثلًا فهم أسامة بن منقذ للزحاف: البديع في نقد الشعر : ص ٢٨٩.

تسلم قصيدة جاهلية بنيت على الطويل من أن يستعمل فيها قبض السباعي، أما امرؤ القيس فكثير الاستعمال له، وأما النابغة وزهير وأعشى قيس فيستعملون ذلك دون استعمال الملك الضليل)[١].

إن أبا العلاء يستشهد بورود قبض الطويل في أشعار الطبقة الأولى من الجاهليين عن قصد، ليثبت أن الغريزة الشعرية منذ الجاهلية لم تجد في هذا الزحاف القبح الذي توهمه هذا العالم فيه وهو يعمم مفهوم القبح والعيب بجعلهما مرادفين لمفهوم الزحاف مطلقًا.

وتتجلى هذه النظمية المتولدة من عدم إدراك العلماء لنسبية العيوب في الاستعمالات الشعرية - أيضًا - في تنكبهم للضرورة وتخليصهم الشعر منها، واعتبارهم كل الضرورات على درجة واحدة من القبح دون تفريق بين ما تستقبحه الغريزة منها وما تستحسنه.

فبعض الشعراء كانوا يتعمدون ركوب ضرورات كان لهم عنها مندوحة[٢]، استحسانا لها وبرهنة على استقلال الشعر عن قواعد العلماء لا عجزا عن التوفيق بين ما يجذب إليه الوزن وما يتطلبه البناء النحوي الصرفي. وقد تتبع أبو العلاء عن قصد أشعار العالم البصري التي ضمنها رسالته بحثا عما ورد فيها من ضرائر فوجدها تخلو مطلقا من كل أنواعها، وهي نتيجة أكدت لديه غلبة النظمية التي لمسها في ما نظمه هذا الشاعر من أبيات: (وقد تفقدت موضعًا آخر في منظومه أدام الله عزه، وليس ذلك على سبيل الانتقاد بل على منهاج المذاكرة الصادرة عن حسن اعتقاد. قد برأ النظم من الضرورات الصدرية والعجزية والحشوية، ولم يحذف التنوين ولا حذف الياء في غير موضع الحذف. ولا حذف من الاسم ما يخل به)[٣].

(١) رسائله / عطية : ص ١١٠ - ١١١.

(٢) تمسك أبو تمام بقوله: (بها صمن آمالي وإني لمفطر)، رغم أن الوزن يستقيم بقوله: (صام آمالي). ش. د. أبي تمام: ٢/٢١٤، وانظر خزانة الأدب للبغدادي : ١/١٥.

(٣) رسائله / عطية : ص ١٣٠.

لقد لاحظ أبو العلاء أن هذا العالم لم يكتف بتنكب الضرورات المستقبحة[١] (ولكنه ألغى الضرورات بأسرها ورفض العيوب فلم يستعملها)[٢].

وقد يجوز أن يعد هذا دليلًا على تفقد هذا العالم لنظمه وعنايته به، لكنه عند أبي العلاء مبالغة في تخليص الشعر من العيوب، والمبالغة في ذلك ليست إلا وجهًا من أوجه النظمية، فهو لا ينكر أن هناك عيوبًا صريحة القبح يرفضها كل الشعراء، لكنه لا يجد في الموروث الشعري العربي مثل هذا الخلوص وهذه البراءة المطلقة من العيوب التي وجدها في نظم العالم البصري الذي كان يعتقد غير شاك أن تحكيم القواعد طريق مأمون إلى تجويد المنظوم، وإلا (فكيف نافى العي ولم يكف السباعي وقد كفته فحول الشعراء. وكيف سلم من الخرم الذي اصطلح عليه السالف والخالف. وكيف لم يتفق له ما اتفق لغيره من الشذوذ في عروض الطويل)[٣].

إن احتجاج أبي العلاء بما ورد من عيوب في بعض أشعار امرئ القيس والنابغة وأبي الطيب – وهم من هم في تاريخ الشعر العربي – برهنة غير مباشرة على أن هذا العالم البصري لم يكن ناظمًا بخلطه بين الصريح والنسبي من العيوب فحسب، ولكن بعجزه أيضًا عن إدراك أسرار نظرة الشعراء أهل الغرائز إلى الصريح منها، وهذا سر نظمية ما ألفه من كلام موزون.

IV - الرصف غير الشعري للمضامين العلمية:

عندما أثبت ابن طيفور بائية عبيد المشهورة ضمن ما اختاره من أشعار، كان عليه أن ينبه على أن الأولى بها أن تعد خطبة[٤] من أن تعد شعرًا نظرًا لما شاب وزنها من اضطراب.

---

(١) انظر تصوره للضرورات الشعرية ومستوياتها الجمالية.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٣٤.

(٣) نفسه : ص ١٠٩ – ١١٢.

(٤) انظر المنثور والمنظوم : ص ٣٦. والحديث عن معلقة عبيد: أقفر من أهله ملحوب.

ومن الطريف أن نجد استقامة الوزن وسلامته لا تمنع ناقدًا آخر من أن يعتبر الشعر الذي ملئ بالمواعظ والحكم- رغم اتزانه - خطبة: (ومن الشعر نظم خبر أو تقرير حجة أو ذهاب مع مقاصد الشريعة أو تخليد كلمات حكمة، وإنما سمي شعرًا بالوزن وإلا فالخطبة أولى الأسماء به)[1].

إن اضطراب الوزن في معلقة عبيد جعلها خطبة في رأي النقاد رغم ما توافر فيها من شرائط الشعر، لكن استقامة الوزن في بعض المنظومات لم تمنع من عدها كذلك - أي عدها خطبة - لأن الوزن لم يستطع أن يكون بديلًا من الشرائط الشعرية الغائبة، ولذا كان أبو العلاء ملزمًا بأن يجمع بين هذين المكونين[2] في تعريفه للشعر.

وإذا كان اعتبار بائية عبيد خطبة يعود إلى نثريتها الناتجة عن اضطراب وزنها فإن عد ما وزن من المواعظ والحكم والأخبار والمجادلات. كذلك يعود إلى نظميتها المتولدة من حلول هذه المضامين الموزونة محل المعاني الشعرية. ونفي الشعرية عما وزن مع اعتباره خطبة موقف نقدي يستند إلى التصور الذي يميز بين نوعين مختلفين من القول أولهما تخييلي والثاني إقناعي[3].

وقد يعتمد الإقناع على الوزن لكنه لا يعد مع ذلك شعرًا، والفارابي يعد مثل هذا «قولًا خطبيًا»[4] أبعده الوزن عن الخطابة كما أبعده افتقاره إلى التخييل وإقناعيته عن الشعر. إن ملء الأشعار بالمواعظ والحكم وما أشبهها من المعارف قد يكون شاهدا على تبحر صاحبها في العلوم، لكن ذلك لا يستطيع إذا ما ضعفت الغريزة أن يحفظ للشعرية مكانها لأن للشعر أساليب تخصه[5]، وما ليس جاريًا عليها (لا يكون شعرًا

(١) ريحان الألباب وريعان الشباب / نقلا عن تاريخ النقد الأدبي : ص ٥١٨. وانظر نظريات الشعر عند العرب: ص ٢٣٨، حيث يبدو أن الجوزو فهم كلام ابن المواعيني فهمًا مخالفًا، معتبرًا المعاني المذكورة، مظهر اتحاد بين مفهوم الشعر ومفهوم الخطابة، والوزن الفاصل بينهما.

(٢) أي الوزن والشرائط.

(٣) إحصاء العلوم: ص ٨٢ - ٨٣ وجوامع الشعر: ص ١٧٤، نقلًا عن الجوزو / نظريات الشعر: ص ٢٣٦.

(٤) جوامع الشعر: ص ١٧٣ / نقلًا عن نظريات الشعر : ص ٢٣٦.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

وإنما هو كلام منظوم)[1]. والمتحكم في هذه الأساليب هو الغريزة لا العلم، ولذلك لا يستطيع العالم أن يجاري الشاعر في تطويع كثير من المضامين العلمية وإن كان الشاعر نفسه يواجه في رأي بعض النقاد نفس الصعوبة التي يواجهها العالم، وذلك عندما يخرج إلى المواعظ والحكم والمعاني الدينية والأخلاقية.

وقد أشار الأصمعي في وقت مبكر إلى أن الشعر إذا دخل في الخير لان وضعف[2]، واعتقد ابن حزم بعده أن المواعظ والحكم والمدائح النبوية، خارجة عن مفهوم الشعر لأنها تقوم على الصدق[3] خلافا للشعر، بينما أرجع ابن خلدون ضعف الشعرية في الربانيات والنبويات إلى كون معانيها مبتذلة متداولة بين الناس[4]، ورغم هذا الخلاف يظل اقتران الشعر بهذه المضامين سببًا في ضعف شعريتها وبروز نظميتها.

ويبدو أن أبا العلاء كان حذرًا في تعرضه لهذه القضية النقدية، فقد كان هو نفسه كما ذكرت من الشعراء الذين اتهموا كأبي تمام، وأبي الطيب بجعل الشعر حكمة[5] وفلسفة، ولذا كان عليه أن يكون صريحًا في اعترافه بنظمية[6] اللزوم وضعف شعريتها لما تضمنته من مواعظ وتأملات فكرية أخلاقية في الخير والشر، حتى لا تلحق بمعانيه الشعرية الصريحة التي بنى عليها السقط.

لكن الملاحظ أنه آثر –عوض الكشف عن النظمية الكامنة في بعض ما قاله غيره – أن يلحق هذا المنظوم بالأمثال السائرة أو ما دونها، عوض تشبيهه بالخطبة كما وجدنا لدى غيره من النقاد، فرؤية برجزه الخاثر لم يكن في رأيه (صاحب مثل مذكور

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

(٢) انظر الموشح : ص ٦٢.

(٣) تاريخ النقد: ص ٤٨٧، حيث يبدو أنه ينقل من التقريب: ٢٠٦ – ٢٠٧، ورسائل ابن حزم: ٦٥ – ٦٧.

(٤) مقدمته: ص ٥٧٣.

(٥) انظر المثل السائر: ٣٦٩/٢.

(٦) انظر مقدمة الديوان : ٣٩/١.

ولا لفظ يستحسن عذب)[1]، وما روي عن لصوص العرب من منظوم أمثال سائرة[2] واستضعافه رجز رؤبة واستكثاره عليه أن يكون مثلًا سائرًا فضلًا عن أن يكون شعرًا ينبئ بأنه يجعل المثلية سمة تحفظ للخطاب أدبيته إذا ما اختلت شعريته، ولعل في هذا نظرا إلى ما قاله ابن سلام وهو يجعل المثل من بين أهم المقاييس التي يحتكم إليها الناقد عند اختياره الجيد من الأشعار وانتقائه لها [3].

وقد أبان نقاد صناعة الشعر أن غاية الجودة في المثال أن تكون موزونة[4]، وأن الشعر يحسن ويجمل بما يرد فيه من أمثال، لكن (مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة، فلا يجب للشعر أن يكون كله مثلًا وحكمة)[5] كشعر صالح بن عبد القدوس.

ولذلك تظل هذه المثلية لديه كالخطيبة والحكمية وصفًا لكل نص اختلت فيه الشعرية سواء بهيمنة النظمية نتيجة اكتفاء العالم الناظم بالوزن دون شرائط الشعر الأخرى أو بهيمنة النثرية نتيجة اختلال الوزن كما يتضح من قوله واصفًا بيتًا قديمًا روي ناقصًا (والمثل السائر:

هِيَ الخمرُ تُكْنَى الطِّلاء

كَما الذئبُ يُكْنَى أبا جَعْدَة

وهذا البيت يروى ناقصًا كما علم، وهو ينسب إلى عبيد بن الأبرص، وربما وجد في النسخة من ديوانه وليس في كل النسخ)[6].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) نفسه : ص ٤٠٤.

(٣) انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤، حيث قوله: (وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب).

(٤) انظر العمدة: ١/٢٨٢.

(٥) نفسه : ١/٢٨٤.

(٦) رسالة الغفران: ص ٥١٢ – ٥١٣.

ورغم كون اختلال الوزن يعد لدى أبي العلاء شاهدًا صريحًا على النثرية وغياب الشعرية لاعتباره إياه جوهر الشعر، لا يملك هذا العنصر وحده في رأيه القدرة على إيجاد شعر حقيقي وإن بدا الكلام الموزون في ظاهره كذلك.

ويظهر هذا جليًا في اعتباره الشعر الذي أجاب به عن قصيدة تلقاها من أحد أصدقائه الممدوحين ذنبًا لأنه عد القصيدة التي أجاب بها كلامًا موزونًا مقفى[1] لا شعرية فيه بالقياس إلا قصيدة الممدوح:

وَكَوْنَ جَوَابَهُ في الوزنِ ذَنْبٌ
ولكنْ لمْ تَزلْ مَولَى صَفُوحَا[2]

ويتكرر نفس المفهوم في اعتذاره عن عدم تجويده ما أجاب به بعض أصدقائه من شعر وزعمه متواضعًا أنه لم يوفر له من عناصر الشعر وشرائطه إلا الوزن والروي:

قَدْ أَجَبْنَا قولَ الشريفِ بقولٍ
وَأَثَبْنَا الحَصَى عَنِ المرجَانِ
فاقتَنِعْ بالرويِّ والوزنِ مني
فَهُمُومِيَ ثَقِيلَةُ الأوزانِ[3]

ولا نشك في أن هذا الاعتذار الذي تعمد أن يصف فيه شعره بأنه مجرد قول موزون مقفى كان تواضعا فرضته المجاملة التي تتطلبها مثل هذه المراسلات لأن هذه النونية تعد من أجمل سقطياته، لكن ما وصفها به يظل رغم ذلك معبرًا عن تصوره لحدود النظمية والشعرية. فبعض المضامين العلمية كالمواعظ والأخبار وما أشبه ذلك لا تستطيع إذا افتقرت إلى شرائط الشعر ولم تحكم الغريزة بقبولها أن تجعل من الكلام الموزون شعرًا، كما لا يستطيع الوزن أن يغطي على نظميتها، ولذلك لم يعد أبو

(١) كما وصف بذلك نونيته الخفيفية. انظر مايلي.

(٢) سقط الزند / شروح: ١/٢٧٤.

(٣) سقط الزند / شروح : ص ٤٥٦ – ٤٦٠. وفي البيت الآخر نظر نقدي إلى قول ابن سلام: (وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف) طبقات فحول الشعراء : ١/٨.

العلاء ما نظمه أمية بن أبي الصلت شعرا لأنه مجرد أخبار دينية سمعها من اليهود والنصارى أو قرأها في الكتب فألفها في كلام لا يربطه بالشعر إلا الوزن: (فمثل هذا الحديث لا ينبغي أن يلتفت إليه، وإنما تلك أكانيب تحدث بها أهل الكتب من اليهود والنصارى وسمعها أمية بن أبي الصلت وغيره فنظمت في الشعر)[١].

وليس هذا الحكم لديه مقصورًا على ما ينظمه العلماء لأنه لا يستثني نظمه نفسه ولا يبرئه من هذه الشبهة عندما يكون مبنيا على مثل هذه المضامين، فالنظمية صفة قد تعرض للموزون ولو كان صاحبه شاعرًا حاذقًا ولم يكن عالمًا ناظمًا. ويتبين هذا في قوله عن بعض ما نظمه في اللزوم للوعظ: (وإنما نظم هذا المعنى ليعتبر به المعتبر ويعلم ما فضل الله به أهل الإسلام)[٢].

ويبدو أن أبا العلاء لم يكن يربط هذه النظمية المتولدة من بعض المضامين العلمية بصورة أسلوبية ثابتة، فقد تتجسد هذه النظمية في الخثارة وقلة الماء الشعري، أو في التفكك والتهلهل والركاكة، أو في المباشرة التقريرية والخطابية، لكن هذه صورتظل تابعة للمضمون العلمي الذي يعد لديه مصدر نظميتها. أما الكلام الساذج وما يلحق به من كلام العوام فلم يكن يهتم له[٣] لأن نقده كان منصرفًا إلى العلماء الذين كانوا يتطاولون على الشعر متوهمين أن علومهم قادرة وحدها على أن تجعل منهم شعراء.

V - التصنع والافتعال:

يتعرض أبو العلاء لولع العلماء بالشواهد في مباحثهم ويهاجم[٤] خلطهم بين قيمها الشعرية وقيمها العلمية، وإذا كان حرصهم على وضع القواعد العلمية وتأصيلها

(١) الصاهل والشاحج : ٢٤٩.

(٢) زجر النابح: ص ١٧١.

(٣) نجد بعض التلميح إليه في قوله معلقًا على شعر نسب إلى البحتري (يا أمتا أبصرني راكب): (على أن هذه الأبيات بعيدة من نمط أبي عبادة). انظر عبث الوليد : ص ٦٥، وديوان البحتري : ٣٠١/١.

(٤) انظر المبحث اللاحق الخاص بالعلماء ونقد الشعر : ما يأتي.

قد دفعهم إلى تدوين كل منظوم يخدم هذه الغاية، فإن هذا الحرص كان يدفع بعضهم - عند تعذر الوصول إلى الشاهد المناسب - إلى صنع أبيات مفتعلة توجه مضامينها وأبنيتها لتكون برهنة على صحة القاعدة أو المفهوم العلمي المفترض أو ما سوى ذلك من التصورات والقضايا العلمية التي كانوا يخوضون فيها ناقلين أو مجادلين.

ومثل هذا النظم المفتعل أيا كانت الغاية منه لا يكون لدى أبي العلاء إلا كلامًا موزونًا مفرغًا من كل علامات الشعرية، ونظميته تفضح تكلفه وافتعاله وتكشف عنهما، وذلك في رأيه مثل بيت (يتداوله النحويون، وزعم بعض المتأخرين من أهل العلم أنه مصنوع، وما أجدره بذلك)[١]، ومثل ما بني على الطويل المهتوك، وهو وزن وضعه في رأيه (أهل العلم لم يجيء مثله وإنما يوضع تصنعًا وتكلفًا)[٢].

ولا يبالي أبو العلاء - إذا ما دفعته نظمية البيت إلى فضح تكلفه - بأن يكون راويه من كبار الرواة، ولهذا نجده رغم تصريحه بأن الفرزدق معروف بوضع الكلام في غير موضعه[٣] يرفض التسليم الضمني بصحة بيت نسبه إليه أبو عبيدة لأن الافتعال بين فيه: (وأنشد أبو عبيدة في كتاب له يعرف بشواذ الغريب:

فَأصْبَحَتْ بعدَ خَطِّ بَهجَتِها

كأنَّ خَطًّا رُسُومُهَا قَلَمَا

وهذا شيء لا يجوز أن يكون إلا مصنوعًا قد تعمد لإنشائه، ولولا أن أبا عبيدة ذكره لم أذكره)[٤]. كما لا يبالي بأن يكون ما يرفضه من النظم المفتعل قد ورد في مؤلف مشهور لعالم مبرز: (وفي كتاب العين هذا البيت:

---

(١) رسالة الغفران : ص ٥٦٨. والمقصود قول القائل: هلَ انت باعث دينار لحاجتنا ... أو عبد رب أخا عون بن مخراق.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤. وانظر مبحث الأوزان في القسم الثالث.

(٣) نفسه : ص ٦٣١.

(٤) نفسه : ص ٦٣٢.

أَقُـــولُ لـهـا وضَـــوءُ الـصُّـبـحِ بَــادِ

ألــمْ تُحــزنِــكِ حَـيْـعَـلَـةُ المـنَــادِي

ولا أدفع أن يكون هذا الشعر مصنوعًا)[1]. إن النظمية في تصور أبي العلاء لمظاهرها تظل سافرة مفضوحة في كل كلام موزون يفتعله صاحبه لإيهام القارئ بصحة القاعدة أو القضية العلمية أو الخبر. وإن موه بنسبته إلى عالم معروف أو عصر بعينه.

ويبدو اقتناعه بهذا جليًا في جزمه بافتضاح التكلف في أبيات في الوعظ والاعتبار نسبها ناظمها إلى عضد الدولة البويهي ليروجها: (وأنشدني بعضهم أبياتًا قافية طويلة الوزن. قد نسبت إلى عضد الدولة، وقيل إنه أفاق في بعض الأيام فكتبها على جدار الموضع الذي كان فيه. وقد نحا بها نحو أبيات البصري، وأشهد أنها متكلفة صنعها رقيع من القوم وأن عضد الدولة ما سمع بها قط)[2].

لقد كان أبو العلاء يعترف لبعض النظام الذين أحاطوا بقوانين الصناعة بالتفوق لكن في النظم[3] لا في الشعر، لأنه كان يحس برغبتهم الصادقة في أن يصبحوا شعراء، أما النظم المصنوع المتكلف فيبدو أنه كان يعده أضعف أنواع النظمية وأحقرها لأن الغاية الشعرية لا تكون فيها هاجسًا يشغل بال الناظم، فأقصى ما يريد هذا الأخير الوصول إليه أن يفتعل كلامًا موزونًا يوهم به صحة ما يقول، ولهذا لم يتردد في فضح هذا النوع من النظم ولو كان رواته من العلماء الثقات.

---

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٤٩.

(٣) انظر قوله لأبي الفضل محمد بن عبد الواحد الدارمي بعد سماع شعره: (لله أنت من ناظم). نفح الطيب: ١١٢/٣.

ثانيًا - التشخيص النقدي الاصطلاحي للنظمية:

قد يكون من باب الجهد الضائع أن يبحث الدارس في مؤلفات أبي العلاء عن نسق أو حقول اصطلاحية تتجمع فيها المصطلحات بطريقة مدرسية كالتي نجدها في بعض المصادر النقدية البلاغية كنقد الشعر والصناعتين والبديع وحلية المحاضرة والبديع في نقد الشعر والعمدة.

لأن تصوراته ومفاهيمه النقدية التي نحاول أن نبني من خلالها نظريته النقدية الشعرية، لا تخضع هي نفسها للتبويب والتنسيق المدرسي الذي يسمح بتجميع المصطلحات في سياقها النقدي المشترك. لكن هذا لا يعني أنه لم يكن يولي هذا العنصر[(١)] العناية التي يستحقها، فاهتمامه بما يسميه الألقاب وبتاريخها وتحولاتها وشرحه لمفاهيمها واستثماره إياها في البناء الفني لأشعاره ورسائله، أدلة صريحة على عنايته[(٢)] بالمصطلح وتقديره لخطورته النقدية.

وإذا كان التفريق بين الشعر والنظم من بين أهم القضايا النقدية التي شغلته فإن من البديهي أن يكون تناوله لهذه القضية قد اعتمد على معجم اصطلاحي نقدي، وعلى عبارات تتردد لتصبح في بعض السياقات تشخيصًا اصطلاحيًا لنظمية ما كان يراه مجرد كلام موزون مفتقر إلى الشرائط التي تجعله شعرًا. ونذكر من بين هذه المشخصات:

I - النص الصريح على النظمية:

ونعني به إشارته الصريحة إلى أن الكلام الموزون في حكم غريزته «نظم»، وذلك باستعمال مشتقات الجذر المعجمي «نظم»، كقوله على لسان ابن القارح ساخرًا من

---

(١) أي المصطلح النقدي.

(٢) انظر: مبحث المشارب: ما يأتي، وانظر المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري / رسالة مرقونة: ١٥/١ وما بعدها.

نظمية موزون هذا الأديب: (زينت لي النفس الكانبة أن أنظم أبياتًا)[1]، وقوله مشيرًا إلى نظمية لزومياته: (وهذا حين أبدأ بترتيب النظم)[2].

واستعمال الجذر «نظم» بهذا المفهوم النقدي المعياري، ليس مقصورًا على أبي العلاء، فما لا يجري على أساليب الشعر المعروفة، لا يكون شعرًا لدى ابن خلدون، (وإنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه)[3]، وأشعار أبي العلاء وأبي الطيب في رأيه ليست إلا كلامًا منظومًا نازلًا عن طبقة الشعر[4].

لكننا لا نستطيع أن نجزم بأن هذه اللفظة ومشتقاتها كانت مصطلحًا نقديًا مستقرًا في مصنفات أبي العلاء، لأنه لم يكن يحملها باطراد هذه الدلالة المعيارية، فهي ترد أحيانًا لديه لمجرد وصف الكلام بأنه شعر أو بأنه ليس نثرًا، كما يتبين من قوله: (ولكن النظم فضيلة العرب)[5]، أو من قوله: (ومطلق في حكم النظم دعوى الجبان أنه شجيع)[6]، ولذلك يظل السياق النقدي الذي يعرض فيه للموزون هو الذي يحدد معيارية مصطلح «نظم» أو وصفيته وحياده اللفظي.

II - وصف المنظوم بالكلامية:

وذلك بنعته بأنه كلام أو كلمة، كقوله على لسان ابن القارح الذي لم يكن في رأيه إلا ناظمًا في ما يبنيه من معان موزونة: (فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن)[7]، أو قوله على لسانه كاشفًا عن نظمية شينية منسوبة إلى النابغة الجعدي بدا له أن واضعها كان عالمًا كلفًا بالنوادر والغريب: (أنشدنا كلمتك التي على الشين. فيقول

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٤٩

(٢) مقدمة اللزوم : ٣٩/١. وانظر قوله عن بعض أبيات اللزوم: (وإنما نظم هذا المعنى ...) زجر النابح : ص ١٧١.

(٣) مقدمته: ص ٥٧٣.

(٤) نفسه: ص ٥٧٣.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٦٧

(٦) خطبة السقط / شروح: ص١٠

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٥١.

نابغة بني جعدة: ما جعلت الشين قط رويًا)[1]. وقد يصف المنظوم بأنه «قول» كما ورد في قوله متحدثًا عن شعر منسوب إلى آدم عليه السلام: (إن هذا القول حق وما نطقه إلا بعض الحكماء، ولكني لم أسمع به حتى الساعة)[2].

ويبدو أن هذه المصطلحات المستعارة من مباحث النحاة لا ترد دائمًا لتشخيص النظمية، لأنها ترد أحيانًا لمجرد الإشارة إلى الموزون دون أن تكون حاملة لأية دلالة معيارية، لذا فإن السياق هو الذي يسمح بتحديد الدلالة النقدية المعيارية أو الوصفية التي تحملها وإن كنا نحس بأن أبا العلاء يميل إلى استعمالها في سياقها المعياري أي تشخيص النظمية.

III - لفت النظر إلى الشخصية العلمية للناظم:

أي نفي الشاعرية عن صاحب الكلام الموزون بالتنبيه على أنه لعالم وليس لشاعر كما يتضح من قوله في سياق الكشف عن رداءة استعمال البحتري في بيت له «ما فتئ» بحذف ما: (إذا رويت تفتأ فهي من قولهم: ما فتئ أي ما زال، وهذا ردئ جدًا. وقد جاء في شعر بعض العلماء «فتئت» مهموزًا)[3]، فالرداءة التي وجدها في الرواية التي نسبت الاستعمال إلى البحتري لم يجد لها نظيرًا إلا في نظم العلماء.

وقد تحل شخصية الحكيم محل شخصية العالم كما ورد في قوله عن الأبيات التي نسبها واضعها إلى آدم[4]، وكل ذلك ونظيره نص على أن الكلام المنظوم ليس لشاعر، ولا يقول الشعر الحقيقي إلا شاعر.

ومن بين العلماء من تكون شهرة أسمائهم مقترنة برسوخهم في العلم وتبريزهم فيه إذ يكفي ذكر الاسم ليستحضر الذهن صورة العالم أو شخصيته العلمية، ولذلك

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٩.

(٢) نفسه: ص ٣٦٠.

(٣) عبث الوليد : ص ١١٧.

(٤) انظر ما تقدم، ورسالة الغفران: ص ٣٦٠.

نجد أبا العلاء يتخذ من ذكر أسماء بعض العلماء عند تعرضه للنظمية سبيلًا إلى نفي الشعرية عما ينظمونه من كلام موزون.

فأبو الطيب اللغوي العالم المشهور كان (يتعاطى شيئًا من النظم)[1]، وأراجيز رؤبة في رأيه تلتقي في نظميتها وفقر شعريتها بما نظمه ابن دريد[2] من قواف متكلفة وأشعار متعسفة.

وقد يحس أبو العلاء بأن العالم يتميز في بعض نظمه بإجادة تجعله متفوقًا على من سواه من العلماء لكن دون أن تلحقه بطبقة الشعراء، فيصفه بالنظر إلى ما استجيد من نظمه بالأديب وكأن هذه الصفة لديه تجسيد لمرحلة تتوسط بين الشاعرية والناظمية.

فمن بدائع عدي بن زيد الشعرية صادية نظمها على السريع الموقوف: و(قد عمل أديب من أدباء الإسلام قصيدة على هذا الوزن، وهو المعروف بأبي بكر بن دريد)[3]، وابن القارح رغم ما نظمه من أشعار في رضوان وزفر خازني الجنان يظل في رحلة الغفران معروفًا بعلي بن منصور (الحلبي الأديب)[4] لا الشاعر، لأن هذا اللقب الأخير في رأي أبي العلاء لا يوصف به إلا من خلصت غريزته فأبعدته عن جفاء النظمية وبرودتها.

IV - التنبيه على أن الموزون مصنوع موضوع:

والمقصود لفت نظر القارئ إلى أن بعض ما ينسب إلى الشعراء من شواهد وأبيات ليس إلا كلامًا مفتعلًا وضعه بعض العلماء ثم نسبه إلى من لم يقله، وذلك

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٨٩ و ٤٨٦، وانظر رسائله / عطية : ص ١٠٨، حيث يسخر أبو العلاء في خفاء من تطاول هذا العالم على أبي نواس.

(٣) رسالة الغفران : ص ١٨٩.

(٤) نفسه: ص ٢٥٦.

بالتنبيه على جفاء قوافيه وقبح وزنه وما سوى ذلك من علامات التكلف. وقد يكتفي بالتلميح إلى النظمية المفتعلة من خلال الإشارة المقتضبة إلى أن البيت (بيت معنى)[١]، أو أنه مما ينشده أصحاب المعاني[٢] وكأن أبيات المعاني لديه أو بعضها ألغاز مفتعلة قصد فيها إلى المعنى وإن استعير من الشعر وزنه، والافتعال لديه من مظاهر النظمية. إن للشعر لدى أبي العلاء شرائطه التي تجعله متميزا عن النظم وإن اشتركا في الوزن، وإذا كان العالم يملك من المعارف والعلوم ما يجعله محيطًا بقواعد صناعة الشعر وقوانينها، فإن هذه الإحاطة لا تكفي لجعله شاعرًا إذا لم توهب له غريزة قول الشعر، فكل كلام موزون لا توجهه الغريزة لا يكون إلا نظمًا لأن النظمية مظهر من مظاهر الإخلال بشرائط الشعر، والإخلال بها مرتبط بضعف الغريزة، وضعفها سمة يراها أبو العلاء لصيقة بالعلماء.

وقد يكون هذا الإخلال مقصودًا فتكون النظمية إذ ذاك مقصودة لأن الشاعر يكون واعيًا بذلك، لكن هذه الصورة الاختيارية نادرة وإن كنا نجد بعض ملامحها عند بشار وأبي العتاهية وبعض كبار الشعراء الذين كانوا يتعمدون أن يجعلوا من نظمية القصيدة هجاء خفيًا[٣] للممدوح أو نوعًا من العبث.

ولعل أدل النماذج على التحول المقصود إلى النظمية ديوان اللزوم الذي صرح أبو العلاء في مقدمته بأنه ليس إلا نظمًا فقير الشعرية، وقد يكون هذا من بين ما جعل بعض النقاد كابن خلدون ينعتونه بأنه مجرد ناظم[٤].

لكن هذه النظمية الاختيارية في أشعار بعض كبار الشعراء لا تعد شاهدًا على ضعف غرائزهم لصراحة القصد فيها، أما نظمية موزون العلماء فشاهد قوي على ضعف الغريزة لأن العالم في رأي أبي العلاء لا يستطيع وإن استثمر كل معارفه ونقح

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٥١.

(٢) نفسه : ص ٥٤١.

(٣) انظر قول مهيار : رفض الكلام الوغد يعلم أنه ... يهجى - سوى فقري - بما هو يمدح، ديوانه : ٢١٥/١.

(٤) انظر مقدمة ابن خلدون : ص ٥٧٣.

ونخل أن يتعداها إلى الشعرية المستلذة إذ الشعر غير العلم، وهذا سر ربطه الوزن بالشرائط عند تعريفه للشعر. فالموزون المفتقر إلى الشرائط نظم[1] والشرائط المفتقرة إلى الوزن نثر، والشعر لا يتحقق إلا بالجمع بينهما، وهذا ما لا يستطيعه العالم في رأيه.

إن دعوى نظام الشعر لديه خلة لا تفتقد معها زلة، و(إذا جاء الروي فضح الغوي، ولو قيل إن القافية سميت قافية لأنها تقفو الجاهل بها أي تعيبه لكان ذلك مذهبًا من القول، والقريض مشابه أم أدراص، ومن سلكها غير خبير فكأنما سقط من ثبير)[2]. وقد يكون هذا مقصود الناقد المجهول في قوله قديمًا: (إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل أهول ما يكون على العالم)[3].

لقد جعل أبو العلاء من فضح النظمية أحد همومه النقدية وهو يصوغ نظريته الشعرية، ولم يكن ذلك عائدًا إلى نفور ذوقه الشعري مما كان العلماء ينظمونه فحسب، ولكن إلى إحساسه بأن قبول مثل هذا النظم يعد مشاركة في وأد جودة الشعر وطمس صورة الشاعر الحقيقي، ولذلك لم يستطع رغم رزانته ووقاره أن يكبح غضبه وهو يفضح أحد نقاد شعره المتطاولين على الشعر وصناعته في قوله:

وَمُـــذْ قــالَ إنَّ ابــنَ اللـئـيـمَـةِ شـاعــرٌ

نَوُو الجـهـلِ مـاتَ الشِّـعرُ والشُّـعـراءُ[4]

****

---

(١) يصور بعض الشعراء هذه النظمية في قوله لابن طيفور:

عدمتك يا ابن أبي طاهـر ... وأطعمت ثكلك من شاعر.

فما أنت سخن ولا بارد ... وما بين نين سوى الفاتر

وأنت كذاك تغشي النفو ... س تغشية الفاتر الخاثر. العمدة:١/١١٦

(٢) الصاهل والشاحج : ص ١٥٦.

(٣) العمدة : ١/١١٧.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٣٩٧، وقارن بقول أبي تمام: ألا إن نفس الشعر ماتت... ديوانه : ٤/٥٨٤، و انظر زجر النابح: ص ٦٧، حيث يعرض بجهل المعترض عليه بأساليب الشعر بقوله: (وإنما أتي هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم).

المبحث الثاني

العلمــاء ونقد الشعــر

رغم تسلط العلماء في وقت مبكر على كل مجالات المعرفة – والشعر من بينها – اعترف النقاد بأن الشعراء (أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وما أشبه ذلك ولو كانوا دونهم بدرجات، وكيف إن قاربوهم أو كانوا منهم بسبب)[1].

ولعل أبا العلاء كان أدرى بهذا من غيره، فقد جمع إلى حس الشاعر معارف العلماء، ولذلك نجده يلقب الشعراء بذوي الأفهام في قوله :

يا غَيثُ فَهِّمْ ذَوي الأفهامِ إنْ سَـدَرَتْ

إبْـلِـي فَـمَـرَاكَ يَشفِيـها مِـنَ الـسَّـدَرِ[2]

ويختار الفاختة لتكون حكمًا بين من يقول الشعر من الحيوان معللًا ذلك بقوله على لسان الصاهل: (إنما اخترت الفاختة إذ كانت شاعرة فأردت أن أستعين بها على أحكام الشعر)[3].

كما نجده يطمع ابن القارح بعد أن أيأسه من الملائكة. في أن يجد لشعره قبولًا لدى حمزة بن عبد المطلب رضي الله عنه (لأنه شاعر وإخوته شعراء وكذلك أبوه وجده...)[4].

---

(١) العمدة : ١/١١٧.

(٢)سقط الزند / شروح: ص ١٦٣، وانظر قول البطليوسي: (وأراد بذوي الأفهام هاهنا الشعراء). شروح: ص ١٦٣.

(٣) الصاهل والشاحج : ص ١٩٨.

(٤) رسالة الغفران: ص ٢٥٣.

إن الشاعر لدى أبي العلاء يستحق هذا اللقب بما ينظمه من شعر كما يستحق العالم لقبه بما يعلمه من معارف، ولذلك رفض أن ينسب النمر بن تولب إلى علم الحديث لأن بصره بالشعروتطويعه للكلم يكفيانه شهرة [1]، كما رفض أن ينسب العالم إلى الشعر لأن علمه يكفيه[2].

ويبدو هذا الفصل بين خبرة الشاعر وعلم العالم صريحًا في ترجيحه كفة الشاعر إذا ما تعارض حكمهما في قضية شعرية ما، فالعلماء يختلفون في إنشاد قول أبي الطيب:

أذا داءٌ هَفَا بُقْرَاطُ عنهُ ... فَلَمْ يُعرَفْ لصَاحِبِهِ ضَرِيْبُ

لكن بصره بالشعر يجعله يرى أن أصح ما يقال: (أذا داء، أي أهذا داء. فأما من يروي «إذا داء» بكسر الهمزة فلا وجه لروايته)[3]. ويبدو أنه لثقته في غريزته الشعرية كان يتمسك بمثل آرائه هذه في دروسه وإملائه كما يؤكد ذلك تلميذه التبريزي في قوله: (قرأت على أبي العلاء: «إذا داء» بكسر الهمزة، فرد علي وقال: «أذا داء»، بفتح الهمزة لا غير)[4]. ويختلف العلماء أيضًا في رواية قول نفس الشاعر: (ولو قلم ألقيت في شق رأسه)، فالبغداديون ينشدون شق (بفتح الشين، وحكى أبو الفتح محمد بن الحسين، وكان يلي لأبي الطيب أمرًا. أنه سمعه ينشد «في شَق رأسه» فقال أبو

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٥٤، حيث يقول أبو العلاء عن النمر: (فقد كان أسلم وروى حديثًا منفردًا وحسبنا به للكلم مسردًا).

(٢) انظر الصاهل والشاحج : ص ٢٠٦، حيث قوله على لسان الشاحج : (ولدي بمن الله من العلوم الغريبة والآداب الشاردة ما يغنيني عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره، ويمنعني من التكثر بمتماحله وعروجه فكيف بفذه وتوأمه).

(٣) اللامع العزيزي / الموضح : ورقة ٥٥. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه : ٢٠٣/١.

(٤) الموضح : ورقة ٥٥.

الطيب: شِق. والمعنيان متقاربان. ويجوز أن يكون أبو الطيب عن له في الفتح والكسر رأي)[1]. ويتضح من النص أن أبا العلاء لم يتبين الرأي الذي يفترض أنه عنَّ لأبي الطيب، لكن ذلك لم يمنعه رغم حكمه بتقارب المعنيين من أن يتبنى ما رآه الشاعر معللًا ذلك بأن الكسر (أشد مبالغة من الفتح)[2].

ولا يعود هذا الترجيح إلى أنه كان يثق في خبرة الشعراء ثقة غير ممحصة، فنحن نجد في مؤلفاته ما يفيد أنه لم يكن يتردد في الكشف عن أخطاء الشعراء[3] إذا ما أخطأوا، لكن تخطئة الشاعر لا تكون بالسهولة التي يمكن أن تتم بها تخطئة العالم لأن ما قد يبدو خطأ قد يكون عين الصواب: (فأما قول أبي الطيب: (أجارك ياأسد الفراديس مكرم)، فكنت أظنه عنى فراديس جلق ثم أنكر ذكره الأسد لأن ذلك الموضع ليس مما تخطر فيه، حتى حدث محدث أنه أراد الموضع المعروف بالفراديس، وهو قريب من قنسرين والأجم)[4].

فثقته في خبرة الشعراء - إذن - كانت ثقة شاعر ناقد يعلم كل العلم أن غريزة الشاعر وخبرته غير أقيسة العالم وقواعده، ولعل هذا ما يفسر تنزيهه أبا تمام عن الخطأ وتبرئته منه، وامتناعه من أن ينسب إليه الخلل الذي تضمنته أبيات للمرقش رواها الطائي في كتاب له جمع فيه أشعار القبائل[5].

ولا نشك في أن التخطئة كانت ستكون صريحة وساخرة لو كان ناقل هذه الأبيات المختلة عالمًا من العلماء، أما وقد نقلها شاعر خبير فإن ما يراه أبو العلاء مقبولًا أن ينسب ما فيها من فساد إلى ناسخ الكتاب أو إلى المصدر الأول الذي نقل منه الطائي.

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح : ورقة ١١٧.

(٢) نفسه : ورقة ١١٧.

(٣) انظر مثلًا تتبعه أخطاء أبي عبادة البحتري، في عبث الوليد.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٢/٢٥٥.

(٥) الصاهل والشاحج : ص ٥٤٣. وانظر النص الوارد في ما تقدم.

وليس المقصود من هذا أن تذوق الشعر في رأيه، مقصور على الشعراء وحدهم، فقد سبقت الإشارة[1] إلى أنه يجعل للمتلقي نفس القدرة إلا أنه يشترط فيه أن يكون مالكًا لنفس الغريزة الشعرية أي الحس الشعري الذي يتوافر للشعراء، وليس ذلك بالميسر لكل المتلقين.

فكما خص الله قلة من الناس بالقدرة على بناء الأشعار خص قلة أخرى بالقدرة على تذوق جمال هذه الأشعار ونقدها، ولذلك فليس ينفع المتلقي أن يكون عالمًا بقواعد صناعة الشعر وقوانينها إذا كان يفتقر إلى غريزة إدراك الجمال الشعري وتذوقه، لأن أوجه هذا الجمال أمور خفية لا يستطيع العالم الإحاطة بها (حتى يكون مهيئًا لإدراكها وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة)[2].

لقد أدرك الجرجاني في نفس عصر أبي العلاء أن آفة الناقد الأدبي عموما أن يكون (لا يتفقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا إعرابًا ظاهرًا)[3]، فأكد أن العلم وحده لا يستطيع أن يكشف لصاحبه أسرار الجمال الكامن في النظم إذا لم يكن من أهل الذوق.

إن أبا العلاء باشتراطه توافر الغريزة للناقد كان يقصد إلى سد الباب في وجه من رام نقد الشعر من العلماء المسلحين بمختلف أصناف المعارف والعلوم، لأنه كان يؤمن بأن هذا النقد يتطلب استعدادًا فطريًّا غريزيًّا لا يكون بالضرورة ميسرًا لكل العلماء وإن اتسعت معارفهم. وهذا الشك في ذوق العلماء وسلامة غرائزهم هو ما يفسر تتبعه لأوهام العلماء النقدية الناجمة في رأيه عما كان يعتبر تطاولًا منهم على الشعر وجمالياته.

---

(١) انظر تعريفه للشعر: ما تقدم، وانظر رسالة الغفران: ص ٢٥١.

(٢) دلائل الإعجاز: ص ٤٢٠.

(٣) نفسه : ص ٢٢٥.

ولا يبدو أنه كان في موقفه هذا يصدر عن تعصب على العلماء أو بعضهم، فنقله عنهم[1]، ووصفه لهم بأهل العلم[2]، ودفاعه عن بعضهم باعتباره ما اتهموا به من تصحيف دعوى (من بعض العلماء على بعض)[3]، وتجويزه (أن يكون من ادعي عليه التصحيف سمعه من العرب كذلك)[4]، وتأدبه في رد بعض آرائهم العلمية[5]. (كل ذلك) دليل على إجلاله لهم في مجال اختصاصهم. ولا أدل على ذلك من تردده في الجزم بما بدا له صوابًا تسليمًا بما نقلوه رغم تصريحه بأن كل منقول قابل للدفع والرد إلا ما ورد في الكتاب العزيز[6] والحديث المأثور: (والمصاب فيما يزعمون قصب السكر، وقد ذكره المتأخرون من أصحاب اللغة في كتبهم. ويقال إن هذه اللفظة وجدت قديمًا في ديوان الأهوازن، ولولا أن التسليم للنقل واجب لذهبت إلى أن هذه الكلمة مصحفة، وأنها المصات جمع مصة، لأن العادة أن يُمص هذا القصب)[7].

لكن هذا الإجلال كله ما يلبث أن يتراجع أو يختفي عندما يكون كلامه ردًّا على ما كان يعده من تصورات العلماء النقدية إخلالاً بالشعرية، وكأنه كان يخشى أن تصبح «فتاويهم الشعرية»، لشهرتهم ومكانتهم العلمية وثقة القراء والمحصلين في آرائهم الأصل الذي يحتكم إليه الشعراء والنقاد.

---

(١) انظر مثلًا قوله: (وأنشد المفضل بن سلمة..) ضوء السقط ورقة ٥٣ ب/ تحقيق، ص: ٢٤٦، ونقله عن أبي عبيدة: الصاهل والشاحج: ص ٦٣٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٣٠٢ - ٣٠٣.

(٣) نفسه : ص ٣٠٣.

(٤) نفسه: ص ٣٠٣.

(٥) انظر مثلًا رسالة الملائكة : ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٦) زجر النابح : ص ٨٣ - ٨٧ و ص ١٤٢.

(٧) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس : ٤٣/١. وانظر رسالة الغفران: ص ١٦٥، حيث يورد المصاب بالمفهوم المتداول بين العلماء. وانظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٢١٧ : (... فإن أبا زيد الأنصاري ذكر الشبهان في جملة العضاه الشاكة، ولولا ذلك لم أذكره لك، إذ كان غير أبي زيد يزعم أن الشبهان الثمام...). وانظر: ص ٦٣٢.

وقد أبدى الجرجاني في نفس العصر مثل هذا التخوف عندما أبان (أن القول الفاسد والرأي المدخول إذا كان صدوره عن قوم لهم نباهة وصيت وعلو منزلة في أنواع من العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه، ثم وقع في الألسن فتداولته ونشرته وفشا وظهر وكثر الناقلون له والمشيدون بذكره صار ترك النظر فيه سنة والتقليد دينًا، ورأيت الذين هم أهل ذلك العلم وخاصته والممارسون له والذين هم خلقاء أن يعرفوا وجه الغلط والخطأ فيه - لو أنهم نظروا فيه - كالأجانب الذين ليسوا من أهله في قبوله والعمل به والركون إليه، ووجدتهم قد أعطوه مقادتهم وألانوا له جانبهم، وأوهمهم النظر إلى منتماه ومنتسبه ثم اشتهاره وانتشاره وإطباق الجمع بعد الجمع عليه أن الضن به أصوب والمحاماة عليه أولى)[1].

ويظهر أن أبا العلاء لم يكن يتهيب تصحيح مثل هذه الأوهام إذا ما كان الشعر هو موضوعها، لأنه كان يعدها «جناية» على الشعرية لا يجوز التستر عنها ولو تعلق الأمر بعالم كبير تشهد له تآليفه وشهرته وقدمه بالنباهة والتبريز. ومن بين ما عابه على العلماء سقم أذواقهم في اختيار الشواهد الشعرية، وأوهامهم في رواية الأشعار ونقلها وفي شروحها وتفسيرها.

أولًا - العلماء وشعرية الشاهد:

لعل من بين ما يميز المرحلة الأولى لجمع الأشعار القديمة وتدوينها ارتباطها بتدوين اللغة العربية وتأصيل قواعدها، ويعني هذا أن العلماء الرواة الذين تولوا وضع هذه القواعد كانوا هم أنفسهم الجمّاع الذين يبحثون عن الأشعار ويدونونها.

ويبدو أن هذا التداخل بين شخصيتي العالم اللغوي والجامع المدون كانت تؤدي إلى إهمال نصوص شعرية كثيرة لا لسبب سوى أنها لم تكن - ثقافيًّا - تنسجم مع صورة اللغة / المقياس التي تبناها العلماء وهم يرسخون قواعدهم وأقيستهم.

(١) دلائل الإعجاز: ص ٣٥٧ - ٣٥٨.

لقد كان العالم لغويًّا ونحويًّا، وجمع الشعركان غاية له، ورغم وضوح الغاية ظاهرا لا يمكن الاطمئنان إلى أن هذا العالم كان يجمع الأشعار محسًّا بقيمتها الفنية كعلمه بقيمتها العلمية، فالعلماء في هذه المرحلة - بصريين كانوا أم كوفيين - لم يكونوا ينظرون إلى الشعر باعتباره بناء فنيا تتحكم فيه أنساق جمالية ولكن باعتباره بناء لغويًّا تتحكم فيه أنساق معجمية صرفية نحوية، وما كانوا يحتجون به من أشعار ويستشهدون لم يكن يكتسب حجيته إلا إذا استطاع أن يصبح ترجمة صريحة للنسق المعجمي أو الصرفي النحوي الذي يتمثله العالم تمثلا قبليا، فكل شعر لم يكن يحمل دلالة علمية معجمية أو صرفية نحوية أو ما سوى ذلك من الدلالات العلمية كان يعد ثانويًّا عند الاختيار والجمع لقصوره أن يكون شاهدًا. فالشعرعندهم كان هو الشاهد، والشاهد ما فسر قاعدة صرفية نحوية أو استعمالًا لغويًّا أو أي قضية علمية ورسخها.

إن ما يقوله أعرابي مجهول بل وما يقوله الطفل والأمة قد يصبح عند العالم المدون أهم مما قاله امرؤ القيس أو طرفة، لأن الغاية من جمع الشعر كانت غاية علمية موضوعها التقعيد والتنظيم لا الجمال الشعري.

وقد ظل هذا المقياس حاضرًا حتى لدى النقاد الذين حاولوا أن يؤلفوا في الشعر من حيث هو شعر، فابن سلام الذي خصص كتابه لفحول الشعراء يجعل من أولى دواعي قبول الشعر معانيه الأخلاقية وحجيته اللغوية، أما الدواعي الفنية الشعرية فلا تظهر إلا بعد استنفاد ما هو نفعي منها[١].

وقد كشف الجاحظ في وقت مبكر عن ضعف شعرية ما كان العلماء يختارونه من أشعار، عندما أعلن عن كونه لم يجد علم الشعر من حيث هو شعر إلا عند أدباء الكتاب[٢].

(١) انظر طبقات فحول الشعراء: ١/ ٤، حيث يقدم ابن سلام المعيار الأخلاقي والعلمي على الجمالي عند اختيار الشعر.

(٢) انظر العمدة: ٢/١٠٥، حيث ينقل ابن رشيق قول الجاحظ: (طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب).

ورغم كون الاهتمام بما في الأشعار القديمة من جمال شعري رفيع قد استيقظ[1] في المراحل اللاحقة لم تتراجع سلطة النزعة العلمية كما تشهد بذلك الخصومات النقدية بين الشعراء والعلماء أو بين العلماء والنقاد المتذوقين حول الشعراء، وإن كانت شخصية العالم قد أصبحت تختفي أحيانًا خلف صفة الأديب المشارك عوض النحوي اللغوي.

ولكل ذلك نجد أبا العلاء يخصص حيزًا من تفكيره النقدي لمحاكمة هؤلاء العلماء الذين عجزوا لضعف غرائزهم عن تمييز البعد الشعري من البعد العلمي، فخلطوا في شواهدهم بين ما هو نظم خاثر وشعر منساب.

وإذا كان هذا الشاعر الناقد المفكر قد حاكم بجرأته النقدية الأخلاق والسياسة وخاض في قضايا فلسفية وكلامية جعلته يتهم في اعتقاده، فإن من الطبيعي ألا يكون قد وجد حرجًا في محاكمة العلماء النين توهموا أن قواعدهم وأقيستهم تجعلهم أكبر من الشعر والشاعر.

لقد اعترف لهؤلاء بفضيلة العلم في مجال تخصصهم لكنه لم يغفر لهم جنايتهم على الشعرية، لذا نجده لا يتحرج من نعتهم أحيانًا بالسفه والوهم فضلًا عن المعلمين، فهذا اللقب كان يعد قدحًا خفيًا في معارف بعضهم.

ويظل تصورهم غير الشعري للشاهد من أهم أسباب مهاجمته لهم: (فأخبرني عن هذا البيت الذي يروى لك:

أَرْعَـــدُوا ساعـةَ الـهـيَـاجِ وَأَبْـرَقْـــ
نَـا كَـمَـا تُـوعِـدُ الـفُـحُـــولُ الـفُـحُـولا

فإن «الأصمعي» كان ينكره ويقول: إنه مولد، وكان أبو زيد «يستشهد به ويثبته فيقول: طال الأبد على لبد، لقد نسيت ما قلت في الدار الفانية، فما الذي أنكر منه؟.

---

(١) دراسة المستشرقين: ص ٤٩.

فيقول: زعم الأصمعي أنه لا يقال أرعد وأبرق في الوعيد ولا في السحاب. فيقول: إن ذلك لخطأ من القول وإن هذا البيت لم يقله إلا رجل من جذم الفصاحة إما أنا وإما سواي فخذ به وأعرض عن قول السفهاء»[1].

فقول مهلهل: أرعدوا... بيت فصيح لدى أبي العلاء ويؤكد ذلك استشهاد أبي زيد الأنصاري به وإثباته له في مروياته، أما إنكارالأصمعي ما أنكره منه اعتمادًا على أقيسته وحكمه عليه بأنه مولد فقياس يرفضه أبو العلاء، لأن العربية لديه أوسع من أن يحيط بها عالم[2].

وإذا كان أبو العلاء قد أحس بغريزته أن هذا البيت وإن لم يجزم بنسبته إلى صاحبه بناء شعري فصيح قديم، فإن ما وجده مناسبًا لكشف وهم الأصمعي تخطئته صراحة ونعته بالسفه مع الدعوة إلى عدم الأخذ برأيه.

إن مكانة الأصمعي العلمية وشهرته لم تشفعا له لدى الشيخ لا لأنه كان يستهين بعلمه ولكن لنفوره مما عده تعسفًا من هذا العالم في إخضاع الشعرية للقياس العلمي، ومثل هذا التعسف لا يكون إلا تطاولًا على الشعر لأن الغريزة لا القياس هي المرشد إلى خبايا الشعرية.

ويبدو أن إعجابه بسيبويه وكتابه كان وراء تجنبه عدم ثلبه ونعته بمثل ما نعت به الأصمعي، لكنه لم يتردد رغم ذلك في وصفه بالوهم وبأنه نطق بأمر لا يخبره: (فكيف تنشد قولك:

وَلَـيْـسَ بمـعـروفٍ لَـنَـا أَنْ نَـرُدَّهَـا
صِحَـاحًـا ولا مُـسـتَـنْـكَـرًا أنْ تُـعَـقَّـرَا

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٥٤ – ٣٥٥.

(٢) انظر قوله في رسالة الملائكة : ص ٢٣٢: (... لأن اللغة واسعة جدا ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب عن آخرها).

أتقول: ولا مستنكرًا أم مستنكر، فيقول الجعدي: بل مستنكرًا، فيقول الشيخ: فإن أنشد منشد «مستنكر» ما تصنع به؟ فيقول: أزجره وأزبره نطق بأمر لا يخبره. فيقول الشيخ طول الله له أمد البقاء: إنا لله وإنا إليه راجعون ما أرى سيبويه إلا وهم في هذا البيت لأن أبا ليلى أدرك جاهلية وإسلامًا وغذي بالفصاحة غلامًا)[١].

إن ما يعيبه أبو العلاء على سيبويه ليس الرأي نفسه من حيث هو اجتهاد لغوي، ولكن تقديمه القياس[٢] النحوي على استعمال شعري فصيح كان وليد الغريزة والطبع لا القواعد النحوية كما يفهم من إشارته إلى أن النابغة الذي ينتمي إلى عصور الفصاحة الفطرية غذي بهذه الفصاحة منذ كان غلامًا ناشئًا.

إن الأصل في الشاهد لديه – وإن ورد مفردًا – كونه شعرًا قبل كونه حجة لغوية أو علمية، ويفسر هذا التصور عنايته الخاصة بالشواهد ووقوفه عندها في مؤلفاته[٣] ومؤلفات غيره، وتأمله في أنواعها وسياقاتها ونظميتها وشعريتها: (وقد تأملت شواهد إصلاح المنطق فوجدتها عشرة أنواع في عدة إخوة الصديق لما تظاهروا على غير حقيق، وتزيد على عشرة بواحد كأخي يوسف لم يكن بالشاهد، والشعر الأول وإن كان سبب الأثرة وصحيفة المأثرة فإنه كذوب القالة نموم الإطالة، وإن «قفا نبك» على حسنها وقدم سنها لتقر بما يبطل شهادة العدل الرضى فكيف بالبغي الأنثى، قاتلها الله عجوزا، لو كانت بشرية كانت من أغوى البرية، وقد تمادى بأبي يوسف رحمه الله الاجتهاد في إقامة الأشهاد حتى أنشد رجزًا لضب وإن معدًّا من ذلك لجد مغضب أعلى فصاحته يستعان بالقرض ويستشهد بأحناش الأرض، ما رؤبة عنده في نفير فما قولك في ضب دامي الأظافير)[٤].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢١٠ – ٢١١. والحوار بين ابن القارح والنابغة الجعدي في رحلة الغفران.

(٢) أي العطف على المجرور لفظًا عوض العطف على المحل.

(٣) انظر مثلًا الصاهل والشاحج: ص ٦٤٣، ٦٩٠، ٥٧٣.

(٤) رسائله / عطية : ص ٤٧.

إن الاستشهاد في جوهره استثمار للشعر في حقول معرفية أخرى، ولعل من بين الأضرار التي لحقت الشعرية نتيجة هذا الاستثمار انفصال الشاهد عن سياقه الشعري وتحوله إلى بيت فارد[1] لا يعرف ما قبله وما بعده، وقد كان الاهتمام اللاحق بالسياق الشعري الذي ولدته النزعة إلى حفظ الشواهد في سياقها الأصلي[2] سببًا في رواية أشعار كثيرة مستقلة عن المنظور العلمي ونزعة التقعيد، أشعار لا تملك إلا قيمتها الشعرية الصرفة، وهو اهتمام خلص كثيرًا من الشواهد من الشحوب الشعري الذي كان يصيبها نتيجة إفراد العلماء لها.

وفي بداية القرن الخامس كان أبو العلاء ما يزال يهتم نقديًّا بمقاومة هذا الشحوب، وذلك من خلال لفته النظر إلى أهمية السياق الشعري للشاهد كما يبدو جليا من مثل قوله: (وإنما أنشدت هذه الأبيات لأجل البيت الأخير)[3]، أو قوله: (وأنا أذكر الأبيات لمكان البيت الواحد)[4].

إلا أن ما كان يؤرقه في مشكلة الشواهد الوهم الذي رسخ في الأذهان نتيجة اعتقاد المتأخرين أن ما استشهد به كبار العلماء من منظوم يجب أن يكون بالضرورة من أجود الأشعار لأنهم ما كانوا ليستشهدوا به لو لم يجدوه كذلك.

ولرفع هذا الوهم، ألم يكتف أبو العلاء بنفي العلاقة التبعية بين الشعرية والشاهد، ولكنه تجاوز ذلك إلى اتهام العلماء بالخلط بين ما هو شعري وما هو نظمي عند اختيارهم لشواهدهم.

فالرجز الذي عده من أضعف أصناف المنظوم وأردئها كان مما أولع به العلماء فبالغوا في الاحتجاج به، لكن هذا الاستشهاد لدى أبي العلاء لا يغير من كونه نظمًا

---

(١) انظر قوله في رسالة الملائكة : ص ١٩٧ : (... بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله).

(٢) انظر دراسات المستشرقين : ص ٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج : ص ٦٩٠.

(٤) نفسه: ص ٦٤٣.

سفسافًا وإن كان قد بهر كبار العلماء بمادته العلمية اللغوية الغنية التي كان يعدها مفتعلة، والافتعال لديه – كما أوضحت – مظهر من مظاهر النظمية.

وليبرز ذلك، يجعل ابن القارح في رحلة الغفران يعير رؤبة الراجز بجفاء نظمه ونبوه في السمع: (فيغضب رؤبة ويقول: ألي تقول هذا وعني أخذ الخليل وكذلك أبو عمرو بن العلاء، وقد غبرت في الدار السالفة تفتخر باللفظة تقع إليك مما نقله أولئك عني وعن أشباهي. فإذا رأى – لا زال خصمه مغلبًا – ما في رؤبة من الانتحاء قال: لو سبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة، ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه ابن ثأداء فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي. ولقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق وإن غيرك أولى بالأعطية والصلات)[1].

فرؤبة الذي جعله أمثال الخليل وأبي عمرو من العلماء حجة على فصاحة اللغة كان لدى أبي العلاء أضعف فصاحة وأجهل من أن يعرف معاني ألفاظ غريبة كان العجم يعرفونها في عصره، ولذلك اعتبر غرابة لغة أشعاره غرابة متكلفة كان ينفق بها نظمه لينال به الصلات وهو لا يستحقها.

وهذا الاستخفاف وإن كان في ظاهره فضحًا لنظمية كثير مما كان العلماء يستشهدون به من رجز يعد في جوهره فضحًا لضعف غرائزهم وكشفًا عن بطلان رأي من زعم أن العلماء كانوا يصدرون في اختيار شواهدهم عن ذوق شعري سليم.

ولما يستثن أبو العلاء رئيسهم سيبويه نفسه، فنفيه الشعرية عن بعض ما كان يستشهد به من أبيات يبدو واضحًا في قوله على لسان ابن القارح: (فيقول رؤبة: أليس رئيسكم في القديم والذي ضهلت إليه المقاييس كان يستشهد بقولي ويجعلني له كالإمام، فيقول وهو بالقول منطق: لا فخر لك أن استشهد بكلامك، فقد وجدناهم

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٥ – ٣٧٦.

يستشهدون بكلام أمة وكعاء... وكم روى النحاة عن طفل ما له في الأدب من كفل وعن امرأة لم تعد يومًا في الدرأة)[1] إن من يسوي عند اختيار الشاهد بين أشعار الفحول وكلام الإماء والأطفال والنساء، لا يجوز ائتمانه على الشعرية وإن صح ائتمانه على العلم، لأن في تلك التسوية ما يدل على ركاكة الغريزة وعدم خلوصها، ومن ركت غريزته لا يحق له التطاول على الشعر ونقده ولو كان من أنبه العلماء وأرسخهم علمًا.

أما الشاهد المصنوع فنظميته متأصلة، والعلماء لا يتحملون بسببه وزر الاختيار والإثبات ولكن وزر صنعه وافتعاله قصد الاحتجاج به، لأن المصنوع وإن راج وتدوول في مجالس العلماء لا يكون إلا نظمًا، ولذلك يكتفي أبو العلاء بالإشارة إلى أنه موضوع مفتعل ليجعله أحد مظاهر جناية العلماء على الشعرية وتطاولهم على الشعر.

ثانيًا - العلماء ورواية الشعر:

قد يفهم الدارس من إجابة أبي العلاء لتلميذه الذي طالبه بسند إحدى الروايات بأن عليه أن يبحث عن ذلك عند غيره من الشيوخ لأن دروسه قائمة على الدراية[2]، أن عنايته العلمية كانت منصرفة إلى الدراية دون الرواية، ومثل هذا الفهم يكون صحيحًا إذا كان مفهوم الرواية يتحدد من حيث هي طريقة في التحمل تعتمد على الأسانيد المتصلة والسماع المباشر من الشيوخ الموثوق بعلمهم.

واعتماده في تحصيل المعارف[3] على نفائس الكتب التي خطها مؤلفوها أنفسهم أو نسخها كبار العلماء وحذاق النساخ - في عصر نافست فيه خزائن الكتب حلقات

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٦.

(٢) انظر الإنباه: ١/ ١٠٤، حيث ذكر قوله للتبريزي حين طالبه بسند إصلاح المنطق متصلًا: (إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري)، وقارن ذلك باعتذار القالي للأندلسيين بأنه علمه علم رواية لا دراية. الذخيرة: ١/١/ ١٤.

(٣) إشارته إلى أنه لم يستجد العلم من شيخ بعد بلوغه العشرين، وقلة أسماء شيوخه بالقياس إلى سعة محفوظه وكثرة مصنفاته، دليل على أنه جعل مخطوطات الخزائن مصدر علومه. انظر ما تقدم.

الدرس – كان يجعل زاده من الأسانيد والعنعنات زهيدًا في عين من شغف من التلاميذ بهذه الطريقة في رواية العلم وتحمله.

إلا أن عدم تبريزه في الرواية من حيث هي أسانيد متصلة لا يعني مطلقًا قلة محصوله منها من حيث هي مرويات ومتون محفوظة، فمحفوظه لم يكن يقف به عند مشاركة غيره من العلماء في ما رووه ولكنه كان يتجاوز ذلك ليجعله محيطًا بالروايات المتعددة والمتنوعة التي تتعلق بنفس الموضوع أو القضية العلمية.

فهو يعرف مثلًا أوجه الروايات المختلفة في شعر النابغة كما يعرف ما لم يرو من شعره في أكثر الروايات[1]، ويعرف أن كثيرًا من الرواة لم يرووا قول امرئ القيس: (إذا قلت هذا صاحب قد رضيته)[2]، وأنهم اختلفوا في أبيات من شعره[3]، بل إن الإحاطة تصبح لديه أحيانا شبه تفرد بالرواية كما يتبين من خبر تفرده برواية بيت لأبي تمام عجز التبريزي عن الوصول إليه فاكتفى بإثبات شرح الشيخ له[4].

إن عناية أبي العلاء بالمرويات لم تكن عناية حافظ فحسب ولكن عناية خبير مدقق يميز الروايات القديمة[5] من المتأخرة، ومرويات قدماء البصريين[6] من مرويات

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٣) رسالة الملائكة: ص ١٣٦.

(٤) شرح ديوان أبي تمام: ٤/ ٣٣٠. ولنظر نص الخبر في ما تقدم.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣. حيث يشير إلى رواية قديمة بالكف في بيت شعري، ورواية أخرى مغيرة لا كف فيها.

(٦) انظر الفصول والغايات : ص ٣٢٦، حيث قوله: (فكان المبرد ينشده بالدال وكان ثعلب ينشده بالباء، والبصريون المتقدمون ينشدونه بالباء). والمراد «جراب» قول الشاعر: سقى الله أمواها عرفت مكانها ... جرابًا وملكومًا ويذر والغمرا.

متأخريهم، ويعرف من أشعار الشعراء ما ورد في دواوينهم[1] أو قصائدهم[2] وما لم يرد، وما نسب إلى أكثر من واحد[3] منهم وما لم يسم قائله[4].

ولكل ذلك فإن تعرضه لمرويات العلماء وتخطئته لهم ورده بعض آرائهم لا يعد تطاولاً من شاعر على عالم ولكن مناظرة عالم لعالم فتفرغه إلى العلوم بعد تطليقه الشعر الذي كان قد حذقه وشهر به جعله يمتلك خبرة علمية نقدية مكنته من التصدي لآراء مختلف أجيال العلماء ورواياتهم باعتباره ندا لهم، وليست هذه الخبرة إلا الدراية التي نسبها إلى نفسه وميز بها دروسه ونشاطه العلمي.

إن بعض العلماء كانوا قد بلغوا من الشهرة والتبحر في العلوم ما جعل المتأخرين لا يجرؤون على مخالفتهم أو تخطئتهم لتسليمهم بأن ما صدر عنهم لا يمكن أن يكون مظنة الخطأ، لكن أبا العلاء رغم تأخر زمانه لم يكن يتهيب هذه الشهرة العلمية، فما كان بعض العلماء المتأخرين يرونه في بعض القضايا أفضل لديه مما جاز على مذهب الخليل[5]، وسيبويه على شهرته وسعة علمه وهم في بعض آرائه ونطق بأمر لا يخبره[6].

---

(١) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ٥٠٣، حيث قوله : (ويروى للحارث بن حلزة، ولم أجده في ديوانه)، وقوله في الصاهل والشاحج: ص ٦٩٠ : (أنشد حبيب بن أوس في بعض اختياره لعبيد بن الأبرص، وليست توجد في ديوان عبيد، وقد أملاها علي بن سليمان، ولم يسم قائلا). وانظر قوله في الفصول والغايات: ص ٣٩٦ : (وأنشد يعقوب في كتاب المعاني، وبعض الناس ينسبه إلى ذي الرمة، وليس في ديوانه...).

(٢) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج : ص ٦٥٤: (وهذا البيت يسند إلى كثير، وأكثر الرواة لا يثبته في قصيدته التي على التاء).

(٣) انظر مثلاً قوله في رسالة الغفران: ص ٢٧٤ : (...أسمعانا شيئًا من القصيدة الحائية التي تروى لعبيد مرة ولأوس أخرى...)، وقوله في : ص ٢٧٧، عن بيت لجران العود: (وهذا البيت يروى لسحيم).

(٤) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥١٠ - ٥١١ : (ألا ترى إلى قول الجران.. وقال الآخر..). وانظر: ص ٥١٩.

(٥) انظر رسائله / عطية : ص ١٢٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٢١٠ - ٢١١.

أما المبرد[1] فما كان – في رأيه – ليصبح عالم العراق الأول لولا ضعف تصرف ثعلب في الآداب، وما كان ليزعم أن العطف على عاملين ممتنع[2] لو وجد العالم الذي يبطل زعمه، بل إن هذا التجرؤ كان يتحول لديه إلى تخطئة متعالية وتصويب ساخر عندما يتعلق الرد بقضية شعرية.

فالسيرافي اللغوي المشهور لم يستسغ رواية الإقواء في قول الشاعر: (وزال بشاشة الوجه المليح) فرفضها واجتهد في تأويل التركيب وتغيير إعرابه لجعل الروي المكسور مضمومًا مفترضًا أن الشاعر قال: («وزال بشاشة الوجه المليح» بنصب بشاشة على التمييز وحذف التنوين لالتقاء الساكنين كما قال:

عَمْرُو الذي هَشَمَ الثَّرِيْدَ لقومِهِ
وَرِجَالُ مَكَّةَ مُسْنِتُونَ عِجَافُ)[3]

لكن هذا الاجتهاد وإن دل على حذق صاحبه بصناعة النحو يظل لدى أبي العلاء شاهدا على تطاول العالم النحوي على الشعر وعدم إحساسه بجماله، فهذا (الوجه الذي قاله أبو سعيد شر من إقواء عشر مرات في القصيدة الواحدة)[4].

إن الغريزة في رأي أبي العلاء تنفر دون شك من الإقواء وتتأذى به، لكن القبح الذي صير إليه السيرافي البيت بتغييره الرواية وخوضه في ما هو من شأن الشعراء، يجعل العيب الأصلي وإن تردد أخف وأهون في الحس.

ويجتهد الفارسي ويبالغ في التكلف لتأويل البناء الصرفي للفعل «تأتاله» في قول لبيد: (بموتر تأتاله إبهامها)، فيستقبح أبو العلاء ذلك ويجعل الشاعر في مشهد من

(١) انظر الصاهل والشاحج : ص ٦٠٨.
(٢) نفسه : ص ٧٠٦.
(٣)رسالة الغفران : ص ٣٦٣.
(٤) نفسه: ص ٣٦٣.

مشاهد رحلة الغفران يقول كاشفًا عن ضعف الحس النقدي لدى الفارسي: (معترض لعنن لم يعنه، الأمر أيسر مما ظن هذا المتكلف)[1].

وفي مشهد آخر ساخر يظهر نفس العالم وقد أحاط به الشعراء يريدون به شرًّا وهم يقولون: (تأولت علينا وظلمتنا) [2]، وكان منهم الشاعر يزيد بن الحكم (وهو يقول: ويحك، أنشدت عني هذا البيت برفع الماء، يعني قوله:

فَلَيْتَ كِفَافًا كَانَ شَرُّكَ كُلُّهُ
وخيرُكَ عنِّي ما ارتَوى الماءَ مُرْتَوِي

ولم أقل: إلا الماء. وكذلك زعمت أنني فتحت الميم في قولي:

تَبَدَّلُ خَلِيلًا بِي كَشَكْلِكَ شَكْلُهُ
فإنِّي خليلاً صالحًا بكَ مُقْتَوي

وإنما قلت: مقتوي بضم الميم) [3].

ويجعل أبو العلاء لوم الشعراء للفارسي يتتابع في نفس المشهد، فيقول أحدهم: (تأولت علي أني قلت:

يَا إِبِلِي مَا ذَنْبُهُ فَتَأبِيهِ
مَاءٌ رواءٌ ونصيٌّ حَولِيهِ

فحركت الياء في تأبيه، ووالله ما فعلت ولا غيري من العرب)[4]، ويقول آخر: (ادعيت علي أن الهاء راجعة على الدرس في قولي:

هذا سُراقَةُ لِلقُرآنِ يَدرُسُهُ
والمرءُ عندَ الرُّشَا إِنْ يَلْقَهَا ذِيبُ

(١) رسالة الغفران : ص ٢١٨.
(٢) نفسه: ص ٢٥٤.
(٣) نفسه: ص ٢٥٤.
(٤) نفسه: ص ٢٥٥.

أفمجنون أنا حتى أعتقد ذلك)[1]. إلا أن هذا النقد المجرح المشكك في سلامة غرائز العلماء الشعرية - رغم ميله إلى القسوة في صورتيه الجادة والساخرة - لا يبدو صادرًا عن رغبة مجانية في مشاكسة أهل القياس والنظر من العلماء والشغب عليهم، فإنصافه لهم يتخذ أحيانًا صورة الدفاع الصريح عن آرائهم كما يتجلى من مثل قوله: (وحكى المازني أنه سمع أبا عبيدة يقول: ما أكذب النحويين! يزعمون أن التأنيث لا يدخل على التأنيث، وأنا سمعت رؤبة بن العجاج يقول «علقاة» يعني الواحدة من العلقى وهو ضرب من الشجر... وليس ما ذهب أبو عبيدة إليه مبطلًا مذهب النحويين لأن من قال «علقاة» بالهاء جعل الألف لغير التأنيث، فلا يلزمهم ما قال)[2].

غير أن مثل هذا الإنصاف يظل لديه مقيدًا بكون ما يتعرض له العلماء مبحثًا علميًّا صريحًا أو نظمًا قليل ماء الشعرية كرجز رؤبة العلبط[3].

إن تصديه للعلماء كان دفاعًا عن استقلال الشعر عن أقيستهم المنطقية وتمرده عليها، وموقفه هذا لا يختلف من حيث الغاية عن مواقف عدة شعراء رفضوا قبله إخضاع الشعر لسلطة العلماء وأحكامهم وأقيستهم المنطقية[4]، إلا أنه خالفهم في الوسيلة فلم يفوض إلى العلماء كالفرزدق أمر تأويل الأبنية الشعرية ولا هجاهم كبشار[5]، ولا زعم أنه أكبر من العروض كأبي العتاهية، ولا طالبهم بأن يفهموا ما يقال كأبي تمام[6]، ولكنه خاطبهم بلغتهم الخاصة - لغة العلماء - صادرًا عن شخصيته العلمية ومشاركته، لأنه كان يريد لدفاعه عن استقلال الشعر عن القياس العلمي أن يكون مقنعًا، والإقناع لا يكون إلا بلغة العلم نفسه.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٥.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٧٩.

(٣) انظر رسالة الغفران : ص ٣٧٧، حيث يصف رجزه بأنه خاثر كالقطران.

(٤) انظر قول البحتري في ديوانه: ١/ ٢٠٩: كلفتمونا حدود منطقكم ... في الشعر يغني عن صدقه كذبه.

(٥) انظر خبر احتجاج الأخفش بشعره خوفًا من هجائه بعد أن كان يطعن عليه في لغته ويضعفها. الموشح : ص ٢٤٧. وانظر خزانة الأدب: ١ /٤ حيث الإشارة إلى خبر احتجاج سيبويه بشعره متقيًا شره.

(٦) انظر الموشح: ص ٣٢٥ - ٣٢٦، حيث خبر إجابته لأبي سعيد بقوله: (وأنت يا أبا سعيد لم لا تفهم من الشعر ما يقال).

وليكسب أبو العلاء خطابه النقدي هذه القوة العلمية اللازمة للإقناع كان يضطر أحيانا إلى لفت نظر القارئ إلى أنه لا يصدر- في الرأي أو الاستعمال الذي يختاره - عن جهل بما هو معروف شائع لدى العلماء ولكن عن اقتناعه بأن ذلك وإن شاع، بعيد عن الصواب: (وقد ذكرت الفال... في جميع ما أخبرتك به فلا تحسبني جاهلًا بادعاء بعض الناس أن الفال مؤنث، فلم يصح عندي ذلك)[1].

وقد يتجاوز خطابه النقدي لفت النظر لتصبح آراؤه حسمًا نهائيًّا في القضية التي يخالف فيها بعض العلماء كما يتضح من مثل قوله: (وروي عن اليزيدي.. أن الضال يهمز، ولا يلتفت إلى هذه الرواية)[2].

وقد يبالغ في البرهنة على كفاءته العلمية وجدارته بالتصدي للعلماء فيجعل تحديه لهم تجهيلًا شبه صريح لبعض مشهوريهم كما نجد في استخفافه بعلم ثعلب: (أتدري يا ثعال من أي شيء اشتق الضيون؟ وهيهات، لعل سميك أحمد بن يحيى الشيباني ما سمع خبرًا لذلك، وهو نادر من الكلام لأن ياءه لم تدغم بالواو)[3].

لقد تصدى أبو العلاء للعلماء جاعلًا رده بعض آرائهم وسيلته إلى الدفاع عن الشعر وعن استقلال الشعرية المطلق عن الأقيسة العلمية، ولذلك فإن من البديهي أن يكون قد هدف إلى جعل شعره المفيد الأول من هذا التصدي.

ومما يؤكد ذلك سبقه - حسب ما استطعت الاطلاع عليه - إلى أسلوب نقدي يمكن الشاعر من أن يكون هو نفسه المدافع عن شعره، فما نظمه من شعر شفع بشروح تنصل فيها من شخصية الشاعر وتقمص فيها شخصية العالم، واتخذها درعًا تقي أشعاره من تأولات العلماء وعبثهم بها وترد عنها تنبيهات وتصويبات نقدية واهمة كان يتوقع صدورها عن علماء عصره أو العصور اللاحقة، لأنه كان يعلم أن بعض ما كان يختاره من الأساليب والأبنية الشعرية سيبدو للعلماء خطأ - رغم صحته وفصاحته -.

---

(1) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٦.

(2) الفصول والغايات : ص ٣٨٥.

(3) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٨.

فلفظة السام ترد غير مختومة بهاء السكت (تاء التأنيث) في قوله:

تَـــوارثَـــهُ بــنــو سَـــامِ بـــنِ نُـــوحٍ
ثَـقـيـلُ الـغِـمـدِ مــن دُرٍّ وَسَـــامِ[1]

وهو اختيار قد يخطئه العلماء، لذا نجده يقف عند هذه المفردة ليؤكد صحتها من خلال قوله بلغة العالم في شرحه للبيت: (والسام عروق الذهب ومنه قول قيس بن الخطيم:

لـوَ انَّـك تُـلـقِي حَـنـظـلاً فـوقَ بَـيضِـنَـا
تـدحـرجَ عَـن ذي سَـامَـه المـتـقـاربِ

هكذا يروى هذا البيت بالهاء في شعر قيس بن الخطيم، والهاء في سامه راجعة إلى البيض... وكان سعيد بن مسعدة يذهب إلى أن سامَة إسم معدن ويجعل الهاء في سامَهْ للتأنيث ويجعلها تاء في الوصل)[2].

والمثنى يخبر عنه عادة بالجمع، وفي قوله:

كـأنَّ أُنْثَـيَـيْـهِ أعـطـتْ قـلـبَـهُ خَـبَـرًا
عَـنِ الـسـمـاءِ بمـا يَـلـقَـى مـن الـغِـيَـرِ[3]

اختار الإخبار بالجمع، ثم واجه رأي العلماء المتوقع بتعليل اختياره كما يتضح من قول التبريزي ناقلا كلامه: (قال أبو العلاء الإثنان عندهم جمع، فلذلك جاز أن يخبر عنهما بإخبار الجمع. وفي الكتاب العزيز: قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض)[4]. والطريف أن كل هذا لم يمنع البطليوسي العالم الشارح وهو يشرح بيت السقط:

---

(١)سقط الزند / شروح: ص ١٤٧٠.

(٢) ضوء السقط : ورقة ٦٩ ب / تحقيق: ص ١٩٩.

(٣)سقط الزند / شروح: ص ١٤٦.

(٤) شرح التبريزي / شروح: ١٤٦/١. وانظر في نفس الصفحة: شرح الخوارزمي للبيت. وانظر سلوكه نفس المسلك في ضوء السقط: ورقة ٣٩ ب / تحقيق: ص ١١٧، حيث دفاعه عن استعماله نعي بسكون العين مخالفًا لغة التشديد التي يحكيها العلماء، وانظر ورقة ٥٣ ب / تحقيق: ص ١٥٦، حيث يدافع عن استعماله عبارة «شذا المسك» وهو يقصد لونه لا رائحته.

إذا مَـشَـطـتَـهـا قِـيـنـةٌ بـعـدَ فِـيـنـةٍ
تَـضـوَّعَ مسكًا مِـن ذَوائِـبِـهـا المشـطُ[1]

من أن يقترح لفظة قينة عوض فينة التي بنى عليها الشاعر بيته وأكد استعماله لها في شرحه لها بنفسه في ضوء السقط فقد ذكر هذا الشارح[2] أنه وجد في الضوء: «قينة بعد فينة»، الأول بالقاف والثاني بالفاء، وأن الفينة فسرت بالحين من الدهر، وهو ما ذكره أبو العلاء بنصه[3].

ولكي يكسب البطليوسي رأيه هذا القوة العلمية اللائقة باسمه - عمد أمام تحصين أبي العلاء لمعجمه الشعري - إلى التشكيك في نسبة ضوء السقط إليه رغم ما في ذلك من تعسف ومخالفة لما أجمع عليه العلماء[4] وتكذيب لما قاله أبو العلاء نفسه[5]، ورغم ما في اقتراحه من تعطيل لشعرية الجناس الصوتي الذي شغف به أبو العلاء، فضلًا عن كون لفظة قينة المقترحة لا تضيف أي جديد إلى المعنى الشعري في البيت، إلا أن معظم[6] العلماء اللاحقين مالوا إلى الاقتناع بآرائه والاعتراف له بالتبريز في العلم والشعر كما يتبين من قول التبريزي يشرح بيتًا لأحد الشعراء: (هضم جمع هضوم أي ظلوم، يعني أنهم يظلمون المال أي يكسبونه وينفقونه، هكذا ذكر لي أبو العلاء وقت القراءة عليه.

(١)سقط الزند / شروح : ص ١٦١٤.

(٢) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٥.

(٣) انظر ضوء السقط : ورقة ٧٨ ب / تحقيق: ص ٢٢٢.

(٤) نسبة الضوء إلى أبي العلاء يؤكدها العلماء ويؤكدها تلميذه التبريزي، كما يؤكدها التحليل الأسلوبي للغة أبي العلاء وطريقته في شرح مصنفاته، فضلًا عما قاله هو نفسه. انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٣، والتنوير: ١ /٤، ومقدمة تحقيق ضوء السقط: ص (ب- ج).

(٥) انظر نسبته الشرح إلى نفسه في قوله يشرح بيتًا له (ضوء السقط: ورقة ٨٠ ب، وص: ٢٢٩): (وقولي في غيرها ...).

(٦) قد يكون ابن المستوفى في مآخذه على أبي العلاء متميزًا من بين العلماء بجرأته على تخطئة الشيخ والرد عليه. انظر نماذج من ردوده في هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام: ١/٧، ٤٥، ٥٦، ٧٥، ٩٣ و ٢/٧٠، ١٥٣، ١٥٥، ٢٠١، ٢٦٥.

وسمعت أبا القاسم الرقي يذكر في تفسير هذا البيت لما قرأت عليه أن قوله هضم جمع أهضم، وهو الضامر البطن، فلما ذكرت له ما سمعته من أبي العلاء، أنشد:

إذا قَالَتْ حِذامُ فَصَدِّقُوهَا
فإنَّ القولَ ما قالتْ حِذَامُ[1]

بل إن آراءه العلمية أصبحت لديهم لثقتهم في علمه منزهة عن الوهم والخطأ، وقوي اقتناعهم بأن ما قد ينسب إليه من آراء خاطئة لا يمكن أن يكون إلا وهما من الناسب.

فالخويي في شرحه لقول أبي العلاء:

سَطَوت ففي وَليفِ الصَّعبِ قَيدٌ
بِذاكَ وفي وَتِيرَتِهِ عِرَانُ[2]

يفيد من شرح التبريزي للبيت، لكنه يرفض رفضًا صارمًا ما نسبه الشارح إلى الشيخ: (وقوله: بذاك.. حكى التبريزي عن أبي العلاء أن الكاف في ذاك عائد إلى السطو، ثم قال قد تسامح أبو العلاء في العبارة والصواب أن يقال: وذاك عائد إلى السطو... وقد أخطأ في قوله وفي نسبة ما حكي عن أبي العلاء لأن مثل أبي العلاء مع مكانته من علم العربية لا يجوز أن ينسب إليه أن الكاف في ذاك عائد إلى السطو، لأن الكاف للخطاب لا للإشارة، نعم ذا للإشارة، ولا يجوز أن تقع الإشارة به إلى السطو لأنه قال سطوت ثم رتب عليه بالفاء القيد والأسر على سبيل المجازاة، فما أغناه أن يعيد الإشارة بصيغة بذاك إلى السطو ثانيًا لأن ذلك مما يأباه سياق العربية الصحيحة. نعم أدخل عليه الباء فقال «بذاك» والباء هاهنا باء المجازاة والبدل نحو هذا بذاك أي بدله وجزاء له، كقوله في ما تقدم: بما جعل الحرير له جلالًا.

(1)شروح : ص ٥١١.

(2)سقط الزند / شروح: ص ١٩٣، والتنوير: ١/٤٧.

فإذن قوله بذاك إشارة إلى صنيع العرب من الاستعصاء والتمرد)[1].

لقد استطاع الشاعر فعلًا أن يحصن أساليبه الشعرية ويقيها من تصويبات العلماء وتسلط أقيستهم عليها، حتى أصبح هؤلاء ينقبون في المصادر عما يمكن أن يكون سندًا علميًّا لكل استعمال شعري يخالف به أبو العلاء المشهور، لأنهم صاروا رغم علمهم الواسع لا يجرؤون على تخطئته أو الشك في محفوظه، وقد تكون المصادر بخيلة بهذا السند فيفضلون مع ذلك تأويل الاستعمال على اتهامه وتجريحه.

فالفعل «موتا» في بيت السقط:

أَحْيَاهُمَا اللهُ عَصْرَ البينِ ثمَّ قَضَى

قبلَ الإِيَابِ إلى الذخْرَينِ أَنْ مُوتَا[2]

بناء غير معروف في مادة «ميت»، ورغم ذلك لم يجرؤ التبريزي ولا الخويي ولا الخوارزمي على الوقوف عنده في شروحهم[3]، أما البطليوسي فلم يتهيب ذلك لكنه لم يستطع أن يذهب إلى أبعد من تأويل البناء لأن الشاعر- لديه - كان أعلم من أن يتهم في محفوظه اللغوي: (وقوله: «أن موتا» يحتمل أن يريد أميتا. ولا أعلم أحدًا من اللغويين حكى «ميت الرجل» بمعنى أميت، وأبو العلاء ممن لا يتهم في حفظ اللغة، فإن كان ميت الرجل محفوظًا فلا نظر فيه، وإن كان غير محفوظ فله عندي وجهان)[4].

إن صون أشعاره من عبث العلماء كان ولا شك من أهم الغايات النقدية التي سعى إليها وهو يتصدى لعلماء مختلف العصور وآرائهم، وعدم تجرؤ المتأخرين[5] على التنبيه عليه في أشعاره وشروحه دليل على أنه استطاع الوصول إلى هذه الغاية، لكن ما يستطرف أن ما جناه شعره من ذلك كان أكبر مما كان مأمولًا، فالعلماء لم يقفوا

---

(١) التنوير: ٤٧/١.

(٢)سقط الزند / شروح : ص ١٥٩٤.

(٣) انظر الشروح: ١٥٩٤، ١٥٩٦. وانظر التنوير : ١١٩/٢.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٩٥.

(٥) إلا قلة منهم كابن المستوفى في النظام.

عند حد تنزيهه وهو الشاعر العالم عن الزلل[1]، ولكنهم تجاوزوا ذلك إلى جعل أشعاره رغم تأخر زمانها حجة يرجحون بها آراء العلماء بعضها على بعض ويفصلون بها في الخلافات العلمية، كما يتضح من قول الخوارزمي مسويًّا بين شعره وأشعار القدماء بعد إيراده خبري انتقال مفاتيح الكعبة وسدانتها إلى قصي: (والأبيات المستشهد بها تعضد القول الثاني كما أن بيت أبي العلاء ينصر القول الأول)[2].

وتكون حجية شعر أبي العلاء أقوى عندما يكون الخلاف متعلقًا بقضايا لغوية، فهو يجعل اللثام واللفام بمعنى واحد في بيت السقط:

يَـــرُدُّ مَـــعَـــاطِـــسَ الـــفِـــتْـــيَـــانِ سَـــفْـــعًـــا
وإنْ ثَـــنِـــي الـــلـــثَـــامَ عـــلـــى الـــلـــثَـــامِ[3]

وقد روي مثل هذا عن الأصمعي وأبي عبيدة (وفصل بينهما أبو زيد فقال: اللثام على الفم، واللفام على الأنف، وقول أبي العلاء هاهنا ينصر القول الأول)[4].

وكما دافع أبو العلاء عن شعره دافع عن استقلال أشعار بعض معاصريه عن أحكام العلماء، فشرحه لديوان الأمير ابن أبي حصينة كان وسيلته إلى تبرئته من تهمة العيب في ما كان يعرف أنه سيبدو للعلماء من أساليبه الشعرية مختلًّا معيبًا فيصححونه قبل روايته، وإن كان الراجح أن معظم ما دافع به عن هذا الشعر من آراء علمية لم يخطر ببال صاحبه. فابن أبي حصينة قد خفف همزة الرؤوس في قوله من أرجوزة له:

مِـــــنَ الـــحَـــبِـــــي أو قَـــطَـــرْ
مَـــــا دَقَّ مِـــــنْ رُوسِ الإبَـــــــرْ[5]

---

(١) انظر تجويز بعض النحاة ذكر الخبر بعد لولا، مراعاة لقول أبي العلاء: فلولا الغمد يمسكه لسالا. سقط الزند / شروح: ص ١٠٤، وانظر أوضح المسالك: ص ٤١، وتعريف القدماء: ص ٤٦٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ١٩٤٣.

(٣)سقط الزند / شروح : ص ١٤٥٨.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح : ١٤٩٥.

(٥)شرح ديوان ابن أبي حصينة : ١/١٤.

وهو تخفيف يبدو غير مستساغ للحذف الذي ينجم عنه، وما نرجحه أن الشاعر لجأ إلى ذلك باعتباره ضرورة لا مندوحة عنها، إلا أن أبا العلاء يحول دون استضعاف العلماء لهذا الاستعمال حين يجعله من الفصيح المسموع: و(تحقيق الكلمة أن يقال الرؤوس، وقد تكلمت الفصحاء بالروس، قال الشاعر)[1].

إن الضرر والفساد الذي يمكن أن يصيب الشعر نتيجة تصرف العلماء الرواة في روايته عن جهل أو ثقة في القياس والنظر قد يكون كبيرًا، فكثير من الغموض الذي يعتري شعر أبي تمام فيجعله يستعصي حتى على القارئ الذكي يعود في رأيه إلى تصرف الرواة فيه[2]، وإذا أفسد هؤلاء الشعر أصبحت خبرة النقاد اللاحقين عديمة الجدوى كما يرى التبريزي معقبًا على كلام شيخه: (وقال أبو العلاء في كتابه المعروف بذكرى حبيب: «إنما أغلق شعر الطائي أنه لم يؤثر عنه فتناقلته الضعفة من الرواة والجهلة من الناسخين فبدلوا الحركة بالحركة فأوقعوا الناظر بما جنوه في أم أدراص وتغلس، وغيروا بعض الأحرف بسوء التصحيف فغادروا الفهم خابطًا في عشواء» وهو كما ذكره أبو العلاء لأن في شعره صنعة لا يكاد يخلو منها ومواضع مشكلة تصعب على كثير من الناس لا سيما على من لا يستأنس بطريقته)[3].

إن أبا العلاء في تصديه للرواة كان يجعل الشعرية لا القضايا الشعرية الصرفة موضوع منازعته له، لكن ذلك لا يعني أنه كان يجعل كل الرواة في رتبة واحدة فتتبع النصوص التي تعرض فيها لعلاقة هؤلاء بالشعر يكشف عن موقفين اثنين له تجاه هؤلاء: موقف يميل إلى قبول آرائهم وأحكامهم، وآخر يميل إلى رفضها واستضعافها.

أما الموقف الأول – أي موقف القبول – فيرتبط بصنفين من الرواة : القدماء فأهل الخبرة بالشعر من المتأخرين، بينما يرتبط موقفه الثاني بصنفين آخرين: أهل القياس والنظر ثم المعلمين والضعاف من الرواة المتأخرين.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٢) انظر ما نقله التبريزي من ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ١/١.

(٣) ش. د. أبي تمام للتبريزي / مقدمة الشرح : ١/١

وما يرويه قدماء الرواة يستمد قوته لديه من قدمه لأن تقدم زمانهم مقترن لديه بالسماع من الأعراب أو ممن سمع منهم كأبي عمر بن العلاء الذي كان يروي (عن أشياخ العرب حرشة الضباب في البلاد الكلدات)[1]، وهذا ما يجعله رغم ميله إلى آراء الكوفيين يعتبر قدماء المدرستين بصريين وكوفيين طبقة واحدة يميزها بمصطلح أهل العلم، ولثقته في هذه الطبقة نجده يقبل جل ما ثبت له قدمه من مروياتها وإن بدا متضمنًا لما يخالف بعض شروط الشعر من الاستعمالات. فقد اضطر – كما أوضحت – إلى أن يسمي بعض ما نسب إلى بيهس أبياتًا رغم اختلال وزنها لأن الرواة القدماء أوقعوا عليها هذا الاسم[2]، وتغاضى عن اختلال الوزن في معلقات عبيد[3] وعن تداخل وزنين في أبيات للطرماح لأن الرواة حملوها كذلك[4]، وأثبت الأشطر الرجزية المتفاوتة الطول كما نقلها صاحب الكتاب في الأصل رافضًا الرواية الثانية[5] – لتأخرها – رغم إصلاحها للوزن، بل إننا نجده يبحث في المرويات القديمة عما يشبه ذلك[6] ليؤكد أن الروايات القديمة بما فيها من إخلال بالوزن هي الصحيحة.

لقد كان يرفض كل تدخل لتغيير الرواية القديمة ولو كان لإصلاح ما يبدو فسادًا أو ضعفًا في الشعرية، ولذلك عد رواية الكف في أحد أبيات الحماسة أقوى من الرواية المتأخرة التي غيرت كراهة الكف[7] لأن الرواية الأولى هي الأقدم[8].

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٧٧.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٤) نفسه: ص ٢٠٦.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣١، حيث قوله: (والرواية الصحيحة في كتاب سيبويه كما أخبرتك).

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣١، حيث قوله: (وقد جاء عنهم نظير ذلك ونحو منه).

(٧) الرواية الأولى: سآخذ منكم آل حزن لحوشب ... وإن كان مولاي وكنتم بني أبي. وهي رواية الحماسة: انظر شرح المرزوقي: ١/٣١٣. والرواية المتأخرة: وإن كان لي مولى... انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣.

(٨) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ : (وهكذا في النسخ القديمة، وقد غيره الناس كراهة الكف).

ومراعاة للقدم عد رواية البصريين المتقدمين لأحد الأبيات - وهي موافقة لرواية ثعلب الذي كان الشيخ يستقل علمه - أقوى من رواية المبرد رغم كون ما اختاره هذا الأخير أكثر ترددًا في الشعر: (واختلف المبرد وثعلب في هذا البيت:

سَقَى اللهُ أمواهًا عرفتُ مَكَانَها

جرابًا وملكومًا وبذر والغمرا

فكان المبرد ينشده بالدال وكان ثعلب ينشد بالباء، والبصريون المتقدمون ينشدونه بالباء. وجراد أكثر ترددًا في الشعر من جراب)[1].

لقد كان بعض العلماء لا يجرؤون على تخطئة المتقدمين ويثبتون ما رووه وإن بدا عليه الاختلال، و(كان بعضهم لا يقدم على ذلك ويجعل لكل شيء وجهًا وإن كان بعيدًا في العربية)[2].

وإذا كان أبو العلاء قد فضل إثبات مثل هذه المرويات القديمة على حالها فلأنه كان مقتنعًا بأن اللغة العربية (واسعة جدًّا ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب عن آخرها، وقد تكون الكلمة حقيقة في اللفظ ولم ينطق بها في ما اشتهر من الكلام كقولهم المدع، فهذه الكلمة تشبه كلام العرب، ويذكر المتقدمون أنهم نطقوا بها)[3]، ولذلك كان يميل إلى الثقة في جل ما رواه القدماء.

أما بالنسبة للمتأخرين فلا يعرب أبو العلاء عن الثقة في روايتهم إلا إذا توافر لهم شرط رواية الشعر أي الخبرة به وإتقان صناعته نقدًا، فلفظة وحشة في قول أبي تمام:

جَرَى لها الفَألُ بَرحًا يومَ أَنقَرَةٍ

إذ غُودِرَتْ وَحْشَةُ الساحاتِ والرَّحَبِ[4]

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٢٦، وانظر : ص ٥٨.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٠٢.

(٣) نفسه: ص ٢٣٢.

(٤)ش. د. أبي تمام: ١/ ٥٠.

رويت بالحاء المهملة، وهي رواية يأخذ بها أبو العلاء لكنه لا يغفل رواية الخاء المعجمة التي سمعها من بعض متذوقي الشعر من النقاد: (ووحشة أي موحشة الساحات، وقيل أراد وحشة فسكن الحاء. وسمعت بعض من كان يتقن هذا الديوان من رؤساء الكتاب ينشد وخشة الساحات بالخاء، ويذهب إلى معنى الخراب ووقوع بعضها على بعض، من قولهم: أوخشوا الشيء أي خلطوه)[1]. إلا أن هذا الشرط لم يكن ميسرًا لكل الرواة المتأخرين، ولذلك لم يكن يتردد في رد رواياتهم والتصدي لها.

لقد كان الاعتماد على القياس والنظر منهج الأجيال المتأخرة من العلماء في ترسيخ علوم العربية وتأصيلها، ولم يكن أبو العلاء ليجادل في أهمية هذا المنهج أو يشكك فيه لأن القياس كان مما يعتمد عليه هو نفسه أحيانًا في مناقشة بعض القضايا اللغوية الصريحة لاقتناعه بأن هذا المنهج كان وسيلة العلماء لدفع الأوهام والأخطاء على اللغة بعد انتهاء عصور الفصاحة الفطرية[2].

فبعض العلماء يدعي – في رأيه – أن (قولهم استكان إنما هو من استكن أي افتعل من السكون، ثم زيدت عليه الألف وهذا نقض للقياس لا يجوز أن يذهب إليه ذاهب عرف أصول العربية لأنهم لم تجر عادتهم بمثل ذلك)[3].

لكنه لم يكن يتجاوز ذلك إلى الثقة المطلقة فيه والاستهانة بالمنقول المسموع عن الفصحاء وشعرائهم، وهذا ما كان يجعله أحيانًا ينعت الأقيسة بأنها (شيء يتوصل به النحويون إلى تكثير المنطق)[4]، أو يحذر من كون الإفراط في تحكيم القياس (يؤدي إلى تكلف يشهد المعقول بخلافه)[5].

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٥١.

(٢) انظر رسالة الملائكة: ص ٢٠٢.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٦، وص ٢٠٤ حيث قوله: (وأما فتح الهمزة في إنجيل فمما يقول بعض الناس أنه غلط، لأنه لا قياس له).

(٤) نفسه: ص ١٣٨.

(٥) نفسه: ص ١٣٩.

إن ثقة هؤلاء العلماء في أقيستهم وإيمانهم بصحة القواعد التي وضعوها قد تحولا إلى صرامة علمية ترفض كل استعمال يخالف ما حكمت هذه القواعد بصحته واطراده ولو كان مسموعًا من الفصحاء أنفسهم، ولذلك نجده يلمح إلى تعسف هذه الصرامة في إشارته إلى أن أصحاب النظر ينقلون أقيستهم إلى عصور الفصاحة ليخطئوا القدماء أنفسهم، فبعض (العرب يقول: «استلأم الركن» فيهمز، وذلك عند أصحاب النظر جار مجرى الغلط من العرب)[1].

ومن يتجرأ على العرب الفصحاء بتخطئتهم وإخضاع لغتهم للقياس لا يتورع عن أن يفعل بالشعر مثل ذلك، وذاك ما واجهه أبو العلاء بصرامته وبسخريته أحيانًا.

فأهل النظر كانوا يريدون لأقيستهم رغم تأخر زمانها أن تكون مطلقة تمتد سلطتها إلى العصور القديمة لتتحكم في أشعار لم يكن أصحابها على علم بما سيشيع بعدهم في العصور المتأخرة من قواعد وأقيسة، ومثل هذا التسلط لديه مرفوض منطقيًّا لأن العقل لا يقبل أن يحاسب المتأخر المتقدم على ما لم يكن يعلمه.

ويبدو هذا الرفض جليًّا في جعله ابن القارح يقول لعدي بلغة العالم وقد استقبح قوله «وان نو عجة»: (ولو قلت: «يا ليت شعري أنا نو عجة» فحذفت الواو لكان عندي أحسن وأشبه)[2]، وجعله عديا يجيب بلغة الشاعر القديم الذي لم يكن له علم بما سيجد من قواعد نحوية وصرفية: (إنما قلت كما سمعت أهل زماني يقولون، وحدثت لكم في الإسلام أشياء ليس لنا بها علم)[3].

وهو مرفوض نقديًّا أيضًا لأن الشعر وليد الغريزة وفاعلية الغريزة أكبر من سلطة القياس وأنفذ إلى أسرار الشعرية منه.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٩٥.

(٢) رسالة الغفران : ص ١٩٠.

(٣) نفسه : ص ١٩١.

وإذا كان بعض هؤلاء العلماء قد استباحوا حرمة الشعر فتصرفوا فيه لمخالفة بعض أبنيته لقواعدهم، فإنه كان يرفض هذا التغيير متعمدًا أحيانًا أن يتجاهل الرواية المغيرة بالسكوت عنها وعن ذكر اسم صاحبها.

فامرؤ القيس يسكن الباء رغم عدم وجود عامل جازم في قوله: (فاليوم أشرب)[1] لإقامة الوزن والمبرد الذي كان يعد مثل هذا مخالفة للقياس لا يجوز قبولها يغير الرواية ويجعلها: (فاليوم أسقى)[2] حتى يقدر الرفع فوق حرف العلة.

لكن المعري لا يعتد بمثل هذا التدخل والتغيير لأنه قياس علمي لا يعترف للشاعر باستقلال غريزته عن القواعد، ولذلك يكتفي بالإشارة إلى أن سيبويه الذي أنشد البيت بتسكين الباء في أشرب، (قد خولف في هذه الرواية)[3] دون ذكر اسم المبرد الذي خالفه.

وقد يشير إلى الرواية المغيرة بإخضاعها للقياس لكنه يستضعفها أو يحاصرها بكل ما يجده من الأدلة للتقليل من أهميتها وإضعاف قوتها، فالعلم مرداس (قد ترك تنوينه في الشعر القديم، قال عباس بن مرداس: «يفوقان مرداس في مجمع»، وكان محمد بن يزيد المبرد ينشد: «يفوقان شيخي في مجمع». وإذا ترك التنوين جاز أن يذهب بهذا الاسم مذهب كلاب وعقيل ونمير لأن الله تعالى قد أنشأ من تلك الشجرة فروعًا كثيرة. ويجوز كسر سين مرداس وفتحها في هذا البيت المتقدم ذكره. والكوفيون يرون فتح السين في مثل هذا الموضع لأنهم يرونه مما لا ينصرف)[4].

---

(١) قوله: فاليوم أشربْ غير مستحقب ... إثمًا من الله ولا واغل. ما يجوز للشاعر: ص ١٠٥.

(٢) انظر الكامل : ٣٤/١، حيث يجزم بما قاله ابن قتيبة على الظن في الشعر والشعراء: ٩٨/١. وانظر الصاهل والشاحج : ص٤٦٠ ورسالة الغفران : ص ٣٦٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٠، وانظر رفضه رواية مَنْ غَيَّرَ رواية الإقواء في بيت لامرئ القيس، ممن وسمهم بعلماء الدولة الثانية : رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩١/٢.

وقد يسلك سبيل السخرية[1] للكشف عن ضعف الرواية المتأخرة، لكن الموقف يظل واحدًا من حيث غايته النقدية، فأقيسة العلماء لديه وإن صحت واطردت لا سلطة لها على الشعر.

إن أبا العلاء لا يرفض تصرف أهل النظر في المرويات الشعرية لشكه في علمهم، ولكن لتوهمهم أن أقيستهم تستطيع وحدها أن تحل محل الغريزة في نقد الشعر وتذوقه.

أما المعلمون ومن أدركهم من متأخري الرواة البغداديين، فقد كان رفضه لمروياتهم الشعرية يعود إلى استخفافه بعلمهم واستهانته بالزهيد من معارفهم، واستضعافه لغرائزهم، فالرواة البغداديون في عصره كانوا ينشدون قول امرئ القيس: (كأن ذرى رأس المجيمر غدوة) وما بعده بزيادة الواو في أول الأبيات، وقد عدهم الشيخ بذلك ممن أساؤوا الرواية لأن من يفعل ذلك لا يكون إلا جاهلًا لا يفرق بين النظم والنثر ولا غريزة[2] له في معرفة وزن القريض: (والبغداديون الآن ينشدون كثيرًا من أبيات «قفا نبك» التي في أوائلها كأن بزيادة واو العطف، وهو شيء أخذوه عن الشيوخ الماضين ولا أستحسن ذلك، ولا أزعم أنه يفعله إلا قوم لا يحفلون بإقامة الوزن)[3].

فالجهل بأوزان الشعر وعدم الإحساس بإيقاعاتها لا يمكن أن يكون إلا علامة ضعف يقدح في علم الراوي ويشكك في قدرته على رواية الشعر دون الإساءة إلى موسيقاه وإيقاعه.

---

(١) انظر سخريته من أبي علي الفارسي في بعض مشاهد رحلة الغفران: رسالة الغفران: ص ٢٥٤ – ٢٥٥.

(٢) نفسه: ص ٣١٤. وانظر ما تقدم.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥ – ٤٧٦. وإشارته إلى شيوخهم الماضين، تعريض بمن وصفهم من معلميهم، في رسالة الغفران: ص ٣١٤، بأنهم لا يفرقون بين الشعر والنثر، لضعف غرائزهم في معرفة وزن القريض، وسخرية من الرواة البغداديين الذين نقلوا هذه الرواية المختلة متوهمين أن الخلل الذي أحدثه معلموهم، أصل في المنظوم. انظر رسالة الغفران: ص ٣١٤.

وقد يكون لهؤلاء بعض المعرفة بالأوزان دون أبنية الألفاظ فتقودهم معرفتهم المحدودة - على نقيض ما تقدم - إلى إفساد الرواية وهم يحاولون تخليص البناء العروضي مما توهموه عيبًا فيه رغم احتمال الشعر له، ومثل هذا التصرف لا يصدر في رأيه إلا عن جاهل متطاول على الشعر وروايته، كما يفهم من الحوار الذي تخيله بين ابن القارح وامرئ القيس في رحلة الغفران: (وبعض المعلمين ينشد قولك: (من السيل والغثاء فلكة مغزل) فيشدد الثاء، فيقول: إن هذا لجهول، وهو نقيض الذين زادوا الواو في أوائل الأبيات، أولئك أرادوا النسق فأفسدوا الوزن، وهذا البائس أراد أن يصحح الزنة فأفسد اللفظ)[1].

إن هذا التجريح القاسي للمعلمين ورواة البغداديين لا يبدو مستغربًا منه وهو الذي لمح في بعض كلامه إلى أن العلماء في عصره كانوا يسألون فيفتون بغير العلم[2]، إلا أن قسوته لا تعود إلى تضايقه من جهلهم من حيث هم رواة علم ولكن من حيث جناية جهلهم على الشعر وروايته.

إن الفساد الذي يلحق الشعر وصورته نتيجة إفساد الرواة للرواية متنوع ومتعدد، ولا يبدو من خلال المواقف التي تصدى فيها أبو العلاء لمرويات العلماء الشعرية أنه كان يرى بعض أنواع هذا الفساد أضر للشعر من غيرها، فوقوفه عندها كلها يدل على أنه لم يكن يستهين بأي نوع منها، ولذلك نكتفي للتعريف بهاجس التحذير من جناية الرواة على الشعر في منظومته النقدية، بعرض موقفه النقدي من توثيق الرواة لنسبة الأشعار ومن فهمهم لمعانيها.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٥.

(٢) رسائله / عطية: ص ٩٥ - ٩٦.

I - التفريق بين المصنوع والمنسوب:

يفرق أبو العلاء في تصوره للمنحولات بين ما هو نظم مصنوع متكلف وبين ما هو شعر منسوب إلى بعض الشعراء على سبيل التطوع[1] أو على معنى الغلط والتوهم[2]، أما الصنف الأول فهو لديه من المنحولات المكشوفة التي يفضحها رفض الغريزة أو العقل لها، فما نقله الرواة من الأشعار القديمة كثير، وغير قليل منها منحول، وهو لا يعلم (أحدًا روى شعرًا عن الملائكة)[3] ولكنهم رووا عن الجن[4]، (فقد جمع منها المعروف بالمرزباني قطعة صالحة)[5] لكن ذلك لديه (هنيان لا معتمد عليه)[6].

وقد رووا الشعر عن آدم[7] ونقلوا شعرًا زعموا أن الجرادتين غنتا به في الجاهلية، وكل ذلك عنده قول مكذوب[8] بعيد في المعقول[9] داع إلى التفكن[10] والتعجب، وكان الأولى ألا يخلطه الرواة بالشعر لأن ضعف شعريته تفضحه.

أما الصنف الثاني من المنحولات فهي الأشعار التي نسبت خطأ أو عن قصد إلى شعراء معروفين وعدم وقوف الرواة عندها إخلال بصورة الشعر لم يغفره الشيخ لهم كما يفهم من لومه لابن القارح على لسان أعشى قيس: (ما هذه مما صدر عني، وإنك منذ اليوم لمولع بالمنحولات)[11].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٧.
(٢) نفسه: ص ٢٠٧.
(٣) رسائله / عطية : ص ١٠٦.
(٤) نفسه: ص ١٠٦.
(٥) رسالة الغفران: ص ٢٩١.
(٦) نفسه: ص ٢٩١.
(٧) نفسه: ص ٣٦٠.
(٨) نفسه: ص ٢٤٤.
(٩) نفسه: ص ٢٤٤.
(١٠) نفسه: ص ٢٤٣.
(١١) نفسه: ص ٢١٢.

وما يأخذه عليهم تسرعهم في الجزم بنسبة الشعر إلى من لم يقله دون تمحيص اعتمادًا على قرائن واهية ودون أي تأمل في الخصائص الأسلوبية للشعر المروي لمعرفة مدى موافقتها لمذهب من نسبت إليه أو ما يسميه أبو العلاء نقديًّا بالقري[1].

فالرواة يتنازعون في أحد الأبيات فينسبه بعضهم إلى طرفة وبعضهم الآخر إلى عدي بن زيد، ونسبته إلى طرفة لدى أبي العلاء هي الأصح لو تأملوا في أسلوبه لأنه بكلامه أشبه[2].

وهم ينسبون إلى النابغة أبياتًا ذكر فيها اسم المتجردة وأبياتًا أخرى شينية، وذلك – لديه – دليل على جهلهم بمذهب النابغة الشعري الذي رسمته له غريزته الخالصة، ولذلك تخيل أبو العلاء الشاعر نفسه يكشف عن هذا الوهم بقوله لابن القارح: (ما أذكر أني سلكت هذا القري قط)[3]، وقوله: (ما جعلت الشين قط رويًّا)[4].

إن من يشتغل برواية الشعر ليس مطالبا لدى أبي العلاء بحفظ الأسانيد والمتون فحسب، ولكن بنقد المتن الشعري للتأكد من صحة نسبته إلى صاحبه، وهذا لا يتأتى إلا لمن وهبت له غريزة نقدية[5] تستطيع الغوص في خبايا الأبنية الشعرية لمعرفة أوجه التشابه بينها وأوجه الاختلاف.

إن أشعار الشعراء تتشابه في ظاهرها لاشتراكها في عناصر بعينها يقوم عليها الشعر، ولكنها في جوهرها تختلف باختلاف قائليها لأن لكل شاعر نفسًا[6] شعريًّا خاصًّا به يصبغ أساليبه بصبغة واحدة ويمنع التباسها بغيرها على الراوية المتذوق إذا توافر من كلام الشاعر الكم الشعري الكافي لاستخلاص خصائصه الأسلوبية.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٨، ٣١٩.

(٢) نفسه: ص ٣٣٥.

(٣) نفسه: ص ٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢٠٩.

(٥) يعتمد أبو العلاء على هذه الغريزة لرد رأي من زعم أن المهلهل سمي بذلك لأنه أول من هلهل الشعر أي رققه، فبناء أشعاره لديه لا يدل على ذلك.

(٦) انظر التماسة عزاء : ص ١٥٤.

وأبو العلاء الذي كان ينظرمن موقع الشاعرإلى ما ألحقه بعض العلماء الرواة بالشعر من ضرر كان يعلم أكثر من غيره مدى ما في نسبة الشعر إلى غير قائله من تشويه لصورة الشعر الغريزي وإساءة إلى الشاعر وذكراه.

إن المعري الذي تمرس بدقائق أشعار امرئ القيس وخباياها فعرف منها ما جعله خبيرًا بمذهبه وقريه وأسلوبه في صوغ القريض، كان يدرك أن عناية الرواة بأشعار هذا الفحل لا يجب أن تقف عند مجرد حفظها وروايتها فحسب، ولكن أن تتعدى ذلك إلى صونها من أن تشوه صورتها بمنحولات تشهد ليونتها وضعف أساليبها على كذب من نسبها إليه أو وهمه.

ومن هذا المروي المنسوب إليه تسميط من الرجز متنوع القوافي عبر أبو العلاء بغضب عن رفضه له وجهل من رواه، بأن جعل امرأ القيس نفسه يتبرأ منه في أحد مشاهد الغفران: (لا والله ما سمعت هذا قط، وإنه لقري لم أسلكه وإن الكذب لكثير، وأحسب هذا لبعض شعراء الإسلام ولقد ظلمني وأساء إلي، أبعد كلمتي التي أولها: « ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالي»، وقولي: «خليلي مرا بي على أم جندب»، يقال لي مثل ذلك؟)[1].

إن ما يؤاخذ به الرواة ليس نقلهم لمثل هذا المنحول ولكن إقدامهم على رواية الأشعار وهم مفتقرون إلى الغرائز والخبرة النقدية التي تسمح لهم بإدراك الفروق بين الشعر الأصيل وبين المصنوع المفتعل الذي لا تربطه بالأول إلا نسبته إلى نفس الشاعر فجهود مثل هؤلاء الرواة لا تكون لديه إلا خبطًا في ظلام، وما يجيء منها يظل ما لم يتصد له النقاد المتذوقون وصمة في جبين الرواية والشعر يكشف عن تأذيه منها حوار نقدي يجريه خياله بين ابن القارح وامرئ القيس: (وإنا لنروي لك بيتا ما هو في كل الروايات وأظنه مصنوعًا لأن فيه ما لم تجر عادتك بمثله وهو قولك:

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٨، ٣١٩.

وَعَـمْـرُو بـنُ دَرْمَـــاءَ الـهُـمَـامِ إذا غَـدَا
بِـصَـارِمِـهِ يَمـشِـي كَـمشـيَـةِ قَـسْـوَرَا

فيقول: أبعد الله الآخر، لقد اخترص فما اترص، وإن نسبة مثل هذا إلي لأعده إحدى الوصمات، فإن كان من فعله جاهليًّا فهو من الذين وجدوا في النار صليًّا، وإن كان من أهل الإسلام فقد خبط في ظلام)[1].

وقد يكون عذر من روى هذا البيت في قبول ما أنكر أن حذف هاء السكت من قسورة ضرورة لجأ إليها الشاعر لجوء غيره إلى الضرورات، لكن أبا العلاء بحس الشاعر وخبرة العالم الناقد يبين عما يجعل مثل هذا العذر شاهدا على جهل صاحبه، فحذف الهاء إنما أنكر (لأنه ليس بموضع الحذف، وقلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك، فأما قول القائل:

إنَّ ابـنَ حَـــارِثَ إنْ أَشْـتَـقْ لِـرُؤيَـتِـهِ
أَو أمـتَـدِحْـهُ فـإنَّ الـنـاسَ قـد عَـلِـمُـوا

فليس من هذا النحو، إذ كان التغيير إلى الأسماء الموضوعة أسرع منه إلى الأسماء التي هي نكرات، إذ كانت النكرة أصلًا في الباب)[2].

وأبو العلاء في مطالبته الرواة بمعرفة مذاهب الشعراء لا يدعو إلى معرفة مذاهب القدماء منهم فحسب ولكن إلى معرفة مذاهب المتأخرين أيضًا، فكما يلزم العالم الراوي لديه بمعرفة أساليب المتقدمين من الشعراء يكون ملزمًا بمعرفة أساليب المحدثين، لأن الوضاعين الذين ينسبون المنحولات إلى الفحول تعظيما لها قد ينسبونها إلى حذاق المحدثين تشويها لسمعتهم وينسبون ما جاد من أشعار هؤلاء إلى من عاش قبلهم كيدًا لهم كما نسبت أبيات البحتري في الذيب وما نظمه

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٢.
(٢) نفسه: ص ٣٢٢.

أبو الطيب في الجآذر إلى من عاشوا قبلهما كيدًا وحسدًا: (وربما حسد بعض [الشعراء] فنسب شعره إلى المتقدمين ليكاد بذلك وينقص من قدره.

وحكى بعض الكتاب أنه رأى كتابًا قديمًا قد كتب على ظهره: أنشدنا أحمد بن يحيى ثعلب: (من الجآذر في زي الأعاريب) وذكر خمسة أبيات من أول هذه القصيدة وهذا كذب قبيح وافتراء بين، وإنما فعله مفرط الحسد قليل الخبرة بمظان الصواب غرضه أن يلبس على الجهال. وقد رويت أبيات أبي عبادة التي في صفة الذئب لبعض العرب، ويجب أن يكون ذلك كذبا مثلما تقدم في حديث البائية التي لأبي الطيب...)[1].

وإذ كان مذهب البحتري في الشعر معروفًا فإن إثبات الأبيات البائية[2] الضعيفة في ديوانه يعد لدى أبي العلاء جهلًا من الرواة وتقصيرًا لأن نمطها مختلف عن طريقته الشعرية[3]، لكنه كان يعلم أن تمثل الرواة لمذاهب الشعراء وأساليبهم يظل مشروطًا بتوافر المتن الشعري الذي يسمح بذلك، ولهذا فإن قلة ما روي من أشعار كثير من الشعراء قد يعد عذرا للرواة، إلا أن هذا العذر لا يعفيهم من أن يتحملوا نقديًّا وزر التسرع والتساهل في نسبة بعض الأشعار إلى أسماء دون أخرى رغم ما في تلك النسبة من شك.

وما أخذ أبو العلاء عليه الرواة بأساليبه النقدية غير المباشرة هو نفسه ما تجنبه في نقله لبعض الأشعار فالاحتراس كان مذهبه في نسبة ما اختلف الرواة القدامى في قائله.

ويتجسد هذا الاحتراس في تجنب الجزم بالنسبة وذلك إما بذكر أسماء كل من نسب إليهم الشعر كما نجد في إشارته إلى القصيدة (التي تروى لعبيد مرة ولأوس

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٤ – ٦٥.

(٢) قوله: يا أمتا أبصرني راكب ... يسير في مسحنفر لاحب. انظر ديوانه: ٣٠١/١ وعبث الوليد: ص ٦٤.

(٣) عبث الوليد: ص ٦٥.

أخرى)[1]، أو إلى البيت الذي يروى لجران العود وسحيم[2]، أوفي الاعتراف بالعجز عن ترجيح نسبة الشعر كما يتبين من عجزه عن ترجيح نسبة الأبيات الرائية الواردة في قصيدتين لأوس والنابغة الذبياني لأن كلا الشاعرين (معدود في الفحول)[3] فلا يصح اتهامه بالأخذ والسرقة[4]، وإما بالسكوت عن ذكر أسماء من اختلف في نسبة الشعر إليهم والاكتفاء بنسبة المروي إلى مجهول كما يتبين من قوله مشيرًا إلى اللامية المنسوبة إلى تأبط شرًّا وخلف الأحمر: (فمثله مثل قائل: «إن بالشعب الذي دون سلع»)[5]، أو قوله: (وكذلك قول الآخر: «إن بالشعب الذي دون سلع»)[6].

وقد يكتفي أحيانًا بالإشارة إلى أن الرواة يختلفون في صاحب الشعر كقوله: (وإن بالشعب مختلف في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة)[7].

ولا يعد أبو العلاء نسبة الشعر إلى اسم واحد دليلًا على صحة النسبة إذا ما نسب نفس الشعر إلى قائل مجهول في رواية أخرى، فقد (أنشد حبيب بن أوس في بعض اختياره لعبيد بن الأبرص، وليست توجد في ديوان عبيد، وقد أملاها علي بن سليمان ولم يسم قائلًا:

نِعْمَ الرَّفِيقُ وَخَيرُ صُحْبَتِهِ
يَأْوِي المُضَافَ لِغَارَةٍ قَطْرَه)[8]

لكنه رغم ثقته في ما يرويه أبو تمام فضل ألا يغفل رواية الأخفش الأصغر وإن كانت لا تذكر صاحب الشعر كما هو بين من كلامه.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٧٤.
(٢) نفسه: ص ٢٧٧.
(٣) نفسه: ص ٣٤٠.
(٤) انظر ما يأتي.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٣. وانظر: ص ٦٨٩، حيث قوله: (ألا ترى أن قول القائل: إن بالشعب....).
(٦) اللزوم ٢٨/١.
(٧) الفصول والغايات : ص ٢١٢.
(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٠.

إن الاحتراس الذي يبديه في نقل الأشعار يؤكد أن مفهوم رواية الشعر لديه ليس صون المتون وحفظها فحسب ولكن صون الشعرية نفسها، فهو يعرف مثلًا أن البيتين الداليين الواردين في ديوان البحتري، ليسا له لأنهما (يوجدان في ديوان نهشل بن حري الدارمي)[1]، ورغم ذلك لا نجده يجزم بأنهما نسبا كذبًا إليه، إذ (يجوز أن يكون تمثل بهما)[2] فأصبحا بعضًا من شعره لأن التمثل بالشعر لدى أبي العلاء أحد أوجه الكتابة الشعرية، والحفاظ على الصورة الأصلية لهذه الكتابة كان مما حث الرواة عليه ولامهم على التفريط فيه.

II – الوقوف عند سوء فهم الرواة للمروي:

من بين أهم الأسباب التي وجدها أبو العلاء تؤدي إلى تشويه الأصل الشعري الأول سوء فهم الرواة للمعاني الشعرية، وتصوره لعلاقة الرواية الصحيحة بفهم مقصود الشاعر يعود إلى مراحل تحصيله الأولى كما يفهم من خبر يفيد أنه صحح وهو صبي رواية لم يكن ابن سعد راوية المتنبي قد قرأها على الشاعر لأن الشعر كان مما لم يسمعه منه، (فلم يقبل ذلك ابن سعد ومضى إلى نسخة عراقية فوجد القول ما قاله أبو العلاء)[3].

ولخبرته بالمعاني الشعرية لم يكن ليجد صعوبة في الكشف عما قد يبدو لغيره تصحيفًا يسيرًا إذا ما سلم بكون الرواية صحفت، لأنه كان يجعل من هذه الخبرة سبيلًا إلى إدراك الفروق الدقيقة بين الرواية المصحفة وبين الرواية الصحيحة.

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٨٠ أ / تحقيق: ص ٢٢٦. والبيتان هما:

جزى الله خيرًا والجزاء بكفه — بني السمط أخدان السماحة والمجد

هم جبروني والمهامه بيننا — كما ارفض غيث من تهامة في نجد

انظر ديوان البحتري: ٥٤٣/١، وشعر نهشل بن حري / شعراء مقلون: ص ٩٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٨٠أ / تحقيق: ص ٢٢٦.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥١٥.

وليس دفاعه عن رواية الضم في أبيات النابغة [1] اعتمادًا على فهم المعنى إلا الدليل على أنه كان يحرص نقديًا على أن تظل الرواية الأصلية بعيدة عن أدنى تغيير - بله التشويه - ولو بدت متفردة بالقياس إلى الروايات المتعددة المصحفة، فأبو أمامة النابغة الذبياني قد سأل ابن القارح في مشهد غفراني بقوله قاصدًا الرواة: (وكيف ينشدون: (وإذا نظرت رأيت أقمر مشرقًا) وما بعده فيقول - أرغم الله أنف شانئه -: نُنْشِدُ: وإذا نظرت.. وإذا لمست وإذا طعنت.. وإذا نزعت.. على الخطاب، فيقول النابغة: قد يسوغ هذا، ولكن الأجود أن تجعلوه إخبارًا عن المتكلم لأن قولي: «زعم الهمام» يؤدي معنى قولنا: قال الهمام، فهذا أسلم إذ كان الملك إنما يحكي عن نفسه. وإذا جعلتموه على الخطاب قبح، إن نسبتموه إلي فهو مندية وإن نسبتموه إلى النعمان فهو إزراء وتنقص.

فيقول - أيد الله الفضل بزيادة مدته -: لله درك ياكوكب بني مرة ! ولقد صحف عليك أهل العلم من الرواة، وكيف لي بأبوي عمرو: المازني والشيباني، وأبي عبيدة وعبد الملك وغيرهم من النقلة لأسألهم: كيف يروون - وأنت شاهد - لتعلم أني غير المتخرص ولا الولاغ ؟ فلا يقر هذا القول في حذنة « أبي أمامة» إلا والرواة أجمعون قد أحضرهم الله القادر من غير مشقة نالتهم ولا كلفة في ذلك أصابتهم، فيسلمون بلطف ورفق، فيقول - أعلى الله قوله -: من هذه الشخوص الفردوسية؟ فيقولون: نحن الرواة الذين شئت إحضارهم آنفًا.

فيقول: لا إله إلا الله مكونًا مدونًا، وسبحان الله باعثًا وارثًا، وتبارك الله قادرًا لا غادرًا، كيف تروون أيها المرحومون قول «النابغة» في (الدالية): وإذا نظرت.. وإذا لمست.. أبفتح التاء أم بضمها؟ فيقولون: بفتحها، فيقول: هذا شيخنا «أبو أمامة» يختار الضم ويخبر أنه حكاه عن النعمان. فيقولون: هو كما جاء في الكتاب الكريم: ﴿والأمر إليك فانظري ماذا تأمرين﴾)[2].

---

(١) انظر داليته: أمنَ آل مية رائح أو مغتدي ... ديوانه: ص ٢٨ و ٣٩.

(٢) -رسالة الغفران: ص ٢٠٥ - ٢٠٧. والاستشهاد بالآية ٣٣ من سورة النمل.

إن أبا العلاء وهو يرغم الرواة على التسليم برواية الضم كان يحتكم إلى المعنى الشعري ويجعله السند الذي تستمد منه الرواية قوتها غير آبه بأن يكون كبار الرواة قد اختاروا رواية الفتح، لأن اختيارهم هذا لم يبن على فهم بين لما قصد إليه الشاعر.

ويبدو أن تضايقه من الرواة كان يزداد وضوحًا عندما يصبح سوء الفهم إدراكًا سطحيًّا محدودًا وجهلًا مفضوحًا بأساليب الشعراء في تصريف أغراض أشعارهم ومعانيها، وهو الأمر الذي يجرهم – أي الرواة – إلى الشك أحيانًا في نسبة الشعر إلى صاحبه اعتمادًا على قرائن ضعيفة ما كانت ليعتمد عليها لولا تمثلهم الضيق لمقاصد الشعراء.

فبعضهم قد شكك في نسبة أبيات غزلية دالية إلى المرقش الأكبر لأن المشبب بها سميت هندًا[1] لا أسماء، لكن أبا العلاء وإن لم يكن متيقنًا من نسبتها إليه لم يكن يرى في هذا الفهم لدلالة التشبيب ما يسمح للرواة بمثل هذا الشك، ولذلك جعل المرقش يقول لابن القارح: (ولعلك تنكر أنها في هند وأن صاحبتي أسماء، فلا تنفر من ذلك فقد ينتقل المشبب من الاسم إلى الاسم ويكون في بعض عمره مستهترًا بشخص من الناس ثم ينصرف إلى شخص آخر، ألا تسمع إلى قولي:

سـفـهٌ تـذكُّـره خُـوَيْـلَـةُ بَـعـدَمـا

حَـالـتْ ذُرا نَجْـرَان دُونَ لِـقَـائِـهَـا)[2]

إن الاكتفاء بالوقوف عند ظاهر الشعر يؤدي أحيانا إلى نوع من الخلط لم يتردد أبو العلاء في اعتباره حمقًا، فبعض الشعراء قد ذكر أم عمرو وأم عامر في شعره وهو يقصد الضبع، ولكن هذا لا يعني أنها المقصودة بهذه الكنية مطلقًا كلما وردت في الشعر، ولذلك نجده يلجأ إلى السخرية وهو يعرض بمن توهم ذلك من العلماء في حوار يديره بين الضبع والشاحج: (ويقضي الله سبحانه أن ترد الضبع.. فتقول إن قضى

(١) نسب البكري أولها في معجمه : (ص ١٣١٦) إلى عمر بن أبي ربيعة.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٥٦ – ٣٥٧.

الله: السلام عليك أيها الشاحج، إن لما تسأل جهة ومنفذًا، وفي نفسي سؤال كنت أريد أن أسأل عنه بعض العلماء، وقد سمعت مخاطبتك للجمل فدلتني على فهمك ومعرفتك، وقد عزمت أن أسالك مسترشدة فأخبرني بما عندك أسع لك فيما تحب إن شاء الله.
وقد علم الشاحج أنها من أحمق البهائم، فيقدر الله سبحانه أن ينطقه فيقول: هلمي لله أبوك، فتقول: لي ثلاث كنى متجانسات في اللفظ: أم عامر وهي المشهورة وأم عويمر وأم عمرو، قال الراجز:

يـا أُمَّ عَـمْـرو أَبـشِـري بـالـبُـشْـرى
مَـوتٌ ذريـعٌ وجِـرَاء عـظـلَـى

وقال قيس بن عَيزارة:

فـإنَّـكَ إذ تَـحـدوكَ أُمُّ عُـوَيمـرٍ
لـذو رجـلـةٍ حـافٍ مـعَ الـقـومِ ظـالـعُ

فأخبرني أصلحك الله، أإياي عنى القائل بقوله:

تَـصُـدُّ الـكـأسَ عـنَّـا أُمُّ عَـمْـرو
وكـانَ الـكـأسُ مَـجْـراهـا الـيَـمِـيْـنـا

فيعجب الشاحج من حمقها ويقول متهزئًا: وهل عنى غيرك؟ وإياك عنى «جرير» بقوله:

يـا أُمَّ عَـمْـرو جـزاكِ الـلـهِ مَـغـفـرةً
رُدِّي عـلـيَّ فُـؤَادي كـالـذي كَـانَـا

وكل ما تسمعينه في الشعر الغزل من أم عمرو وأم عامر فإياك عنى به الشاعر، إذ ليس في الأرض بهيمة أحسن منك.. فيسمع الجمل ذرء قوله فيقول: يا جعار كم لحق بك من عار، إنك لبغي أتلى هل لكِ في رجال قتلى؟ إن هذا الكذاب يهزأ بك وأنت لا تشعرين)[1].

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٩ - ٤١١. والذر اليسير من الشيء.

إن أبا العلاء الشاعر كان لا يقبل تصدي الرواة للشعر وترجيحهم بعض الروايات بالاعتماد على فهمهم الخاص للمعاني الشعرية إذا كانوا يفتقرون إلى المؤهلات التي تمكنهم من ذلك، وقد كشف تلميذه التبريزي بطريقة غير مباشرة عن نوع هذه المؤهلات وهو يشير إلى أن الاختلاف في فهم دلالات المنظوم لا يجب أن يقبل إلا إذا كان الشارح (محصلًا عالمًا بمعاني الشعر ومقاصد الشعراء)[1].

وإذا كان بعض الرواة قد أفسدوا رواية بعض الأشعار لإساءتهم فهم معانيها فإن الخبرة بهذه المعاني وبمقاصد أصحابها كانت وسيلته أحيانًا إلى تصحيح الروايات والعودة بها إلى صورتها الأصلية الأولى.

ففي حديثه عن العيافة عند العرب يورد قول الشاعر:

تَيمَّمتُ لَهبًا أَبتغي الزَّجْرَ عِندهُمْ

فقد صارَ علمُ العَائِفينَ إلى لَهَبِ[2]

ثم يقول متخلصا إلى تصحيح بعض ما يخطئ فيه الرواة: (وبعض الناس يغلط في هذه الأبيات فينشد:

رَأيتُ غُرابًا واقِعًا فوقَ بانَةٍ

ينتفُ أعلى ريشهِ ويُطايِرُهُ

فقلتُ ولو أني أشاءُ زَجرتَهُ

بِنَفسِي للنهديِّ هل أنتَ زاجرُهُ؟

فقالَ غُرابٌ باغترابٍ مِنَ النَّوَى

وبانَ ببينٍ مِنْ حبيبٍ تُجاوِرُهُ

فما أعيفَ النهديَّ لا درَّ درُّهُ

وأزجرَهُ للطيرِ لا عزَّ ناصرُهُ

---

(١) شرح التبريزي / شروح : ص ٢٠٣٤.

(٢) الصاهل والشاحج : ص ٦٠٨.

و«نهد» ليست فيها عيافة على ما يذكرون، وإنما الرواية: (فما أعيف اللهبي لا در دره)، وكذلك قوله: بنفسي للنهدي، إنما هو: للهبي)[1].

لقد خصص أبو العلاء بعضًا من مصنفاته الكثيرة لشرح أشعاره وأشعار قلة[2] ممن اهتم بهم من الشعراء المحدثين، لكن هذه المصنفات لم تكن - كما أوضحت[3] - شروحًا مبسطة بالطريقة المدرسية المعروفة لأنه لم يكن يتتبع فيها معاني الأبيات كما يتتبعها الشراح، فالأبيات التي يقف عندها من أشعاره هي ما أبهم[4] من وحداته المعجمية والصرفية أو تراكيبه النحوية فخيف التباس معناه، لكنه كان في تفسيره لهذه المبهمات يكتفي بالوحدات نفسها ولا يتجاوزها إلى شرح المعنى الكلي للبيت إلا إذا تعلق بخبر تاريخي أو إشارة علمية لا يجدي معهما ذكاء القارئ وحده.

ولا يخرج شرحه لأشعار غيره عن هذه الطريقة وهذه الغاية، إلا أن اهتمامه يكون فيها مصروفًا أيضًا إلى تتبع التحريف والتصحيف الذي يشوب بعض الروايات، وإلى الدفاع عما صح لديه من استعمالات الشعراء ولو أجمع العلماء على رفض الرواية الأصلية وعلى تغييرها، وفي ذلك ما يؤكد أن شروحه هذه كانت تهدف - كما ذكرت[5] - إلى صون أشعاره وأشعار غيره من التشويه الذي يمكن أن يحدثه الرواة فيها إذا ما عجزوا عن فهم مبهماتها، وإلى تخليص أشعار غيره مما لحقها من تحريف أو تصحيف نتيجة تصرف الرواة فيها اعتمادًا على تأويلهم الخاطئ لبعض معانيها الشعرية.

لقد كان التنبيه على أخطاء الرواة غاية نقدية في بعض شروحه الشعرية، لكن ذلك لم يحل دون تحولها إلى مصادر علمية أولى تنافس مصنفات كبار الشراح،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٩

(٢) المقصود أشعار أبي عبادة البحتري وأبي تمام وأبي الطيب وابن أبي حصينة، وأشعار بعض أقاربه آل سليمان.

(٣) انظر ما تقدم.

(٤) انظر خطبة ضوء السقط / ورقة ١ ب / النص المحقق : ص ١.

(٥) انظر ما تقدم.

ولذلك لم يتحرج التبريزي في شرحه للحماسة من أن يقول بعد إيراده شرح المرزوقي والنمري وأبي العلاء لأحد الأبيات: (فلا تعدلن عما ذكره أبو العلاء إلى غيره)[1].

ولم يكن النساخ لديه منزهين عما حوسب عليه الرواة، فالنسخ الذي أصبح بعد انتشار الكتابة والكتب يقوم مقام الرواية الشفوية في تحمل العلم جعل الشعر معرضًا لأن يلحقه من فساد النسخ مثل ما لحقه من سوء الرواية، ولذلك لم يفرق بين الرواية والنسخ من حيث تشابه الفساد الشعري الذي يمكن أن يترتب عنهما، فغموض أشعار أبي تمام إنما يعود في رأيه - كما بينت - إلى ما أصاب صورته الأولى نتيجة ضعف الرواة وجهل الناسخين[2] الذين تسلطوا عليه فأفسدوه، فأصبحت خبرة النقاد المتأخرين لا تفيدهم في فهمه كما ذكر التبريزي[3] معقبًا على كلام شيخه.

ولعل عدم ممانعة أبي العلاء في أن يتعدد ناسخو الكتاب الواحد إذا حافظوا على أبوابه[4]، وانتقاده أخطاء علي بن عيسى الذي (اتكل على ما في صدره فتهاون بإحكام سطره)[5]، ودعوته صديقًا له كان يقضي جل وقته في نسخ الكتب إلى اتخاذ نساخ مهرة لينسخوا له ما يريد الحصول عليه، كانت محاولة منه للحث على صون المتون المنقولة من التصحيف.

وإذا كانت نسخ دواوين الشعراء تعد ثمرة لما سمح الوراقون والنساخ بتداوله فإن الفساد الذي يتربص بالشعر كان يزداد من حيث وتيرته لتعدد هذه النسخ وشيوعها واعتماد المحصلين عليها.

والمجهود الذي بذله الشيخ في تصحيح إحدى نسخ ديوان أبي عبادة البحتري كان تأسيسا للنموذج الذي يجب أن يكون عليه نسخ الشعر، وللقواعد التي يجب أن

---

(١) انظر شرحه للحماسة: ١/١٩٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش.د. أبي تمام: ١/١، وانظر ما تقدم.

(٣) نفسه : ١/١.

(٤) رسائله / عطية : ص ٨٦.

(٥) نفسه : ص ٨٦.

يحتكم إليها الناسخ هو والقارئ المتذوق عند الاعتماد على المخطوطات، فالفعل يكبون في قول أبي عبادة مثلًا:

يَكبونَ مِنْ فَوقِ القَرَابيسِ بالقَنَا
وبالبيضِ تلقاهُمْ قيامًا على الرُّكَبِ

(كان في النسخة يكبون بفتح الياء والصواب يكبون بالضم، من أكب لأن عجز البيت يدل على نلك، يريد أنهم يمدون أيديهم بالقنا ويعتمدون في أصوله فيكبون فوق القرابيس. وأكب غير متعد، يقال كببته لوجهه وأكب هو، وإنما أراد مقابلة الإكباب بالقيام)[(١)].

والواضح أن تصحيح خطأ الناسخ إنما تم اعتمادًا على فهم المعنى الشعري ومعرفة مقصود الشاعر لأن المعنى قد يكون سبب ضلال المصحف خصوصًا إذا وجد من القرائن ما يجعله يعتقد أن ما اختاره هو الصحيح.

فقول البحتري:

وقد فتحَ الأقفانَ مِنْ سَيفٍ مُصْلَتٍ
له سَطواتٌ ما تُهَرُّ ولا تُعوى

(كان في النسخة تهز بالزاي وذلك تصحيف، وإنما غر المصحف أن في صدر البيت ذكر السيف، وهذا مثل قوله لا يعوي ولا ينبح، وهو من هر يهر)[(٢)].

وقد يكون التصحيف دالًّا على معنى مقبول إلا أن الخبرة بالشعر ترشد إلى الوجه الأصوب وترجحه، فقول البحتري مثلًا:

كريمٌ إذا ضَاقَ الزمانُ فإنَّهُ
يَضيعُ الفضاءُ الرَّحْبُ في صَدرِهِ الرَّحْبِ

(١) عبث الوليد : ص ٣٦. وانظر البيت في ديوان البحتري : ١/١٠٧.
(٢) عبث الوليد : ص ٣٠. وانظر البيت في ديوان البحتري : ١/٥٥.

(كان في النسخة «يضيق الفضاء الرحب»، وقد يحتمل هذا المعنى على أن تكون «في» مؤدية معنى عند، كأنه يضيق الفضاء الرحب إذا قيس بصدره.

ويضيع أبلغ في المعنى، وإنما تعرض لقول حبيب بن أوس:

وَرَحْبِ صَدْرٍ لَوَانَّ الأرضَ واسعةٌ
كوسْعِهِ لَمْ يَضِقْ عَنْ أَهلِهِ بَلَدُ)[1]

إن الناسخ لدى أبي العلاء لم يكن مطالبًا بمراعاة بلاغة المعنى الشعري فحسب، ولكن بربط هذا المعنى بأصوله عند الشعراء السابقين، ولم يكن هذا بالميسر لكل النساخ.

لقد تحمل العلماء الرواة عبء جمع الأشعار وتدوينها في وقت مبكر وهم يؤسسون علوم اللغة العربية، وإذا كان هذا المجهود مما حمده لهم المتأخرون فإن الاعتراف بفضلهم على العلم لم يكن ليمنع أبا العلاء من أن يتصدى لكثير من مواقفهم التي اعتقدوا فيها أن تنوع علومهم واطراد أقيستهم مؤهل يسمح لهم بأن يصبحوا شعراء ونقادًا متذوقين.

ولم يكن أبو العلاء يعتقد أن العالم ممنوع من ذلك، ولكنه كان واثقًا ومتيقنًا من أن العلم إذا لم تؤازره الغريزة الصحيحة لا يجعل من صاحبه شاعرًا أو ناقدًا وإن اعتقد أنه صار كذلك.

إن تعرض العلماء للشعر نظمًا ونقدًا لن يكون - إذا ضعفت غرائزهم - إلا تطاولا على الشعر، والتطاول على هذا الفن الغريزي هو ما عابه عليهم مؤكدًا ما كان قد ذهب إليه الآمدي[2] وهو يسخر من غرور من توهم أنه بامتلاكه بعض الدواوين

---

(١) عبث الوليد: ص ٣٥، وانظر بيت البحتري في ديوانه : ١/١٠٥.

(٢) انظر الموازنة: ص: ٤١٦ - ٤١٨.

الشعرية وحفظه بعض القصائد ومشارفته شيئًا من تقسيمات المنطق أو جملًا من الكلام والجدل، أو بتعلمه أبوابًا من الحلال والحرام، أو حفظه صدرًا من اللغة واطلاعه على بعض مقاييس العربية، يستطيع أن يحيط بأسرار الشعر وجمالياته[1].

وقد يحق للدارس وهو يتابع هذا الموقف العلائي الصارم من تطاول العلماء على الشعر ونقده أن يتساءل عن مدى تأثر هذا الشاعر الناقد بما ذهب إليه أرسطو وهو يؤكد في الفصل الذي خصصه لأنواع النقد التي يمكن أن توجه إلى الشعر (أن معيار التقويم ليس واحدًا في السياسة وفي الشعر)[2].

****

(١) الموازنة: ص ٤١٩.

(٢) فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ٧٢.

الفصل الثالث

الغريزة وقوانين الصناعة: الشيمة المركبة

قد يكون من بين أهم ما يميز الواقع الشعري للعصر الذي أدركه أبو العلاء وللعصور القريبة منه أن السليقة اللغوية أو ما سمي بالفصاحة كانت قد أصبحت فيه ماضيًا يحن إليه حتى الأعراب في باديتهم[١]، فالعربية السليقية التي كانت قوة ورصيدًا فطريًّا يبني منه القدماء أشعارهم أصبحت في العصور المتأخرة علمًا يكتسب ومعارف تحصل، وهو ما جعل الشعراء ملزمين بأن يتعلموا قواعد هذه اللغة التي يصوغون منها أشعارهم، بعد أن كان أسلافهم يكتفون بأن يقولوا كما سمعوا أهل زمانهم يقولون[٢].

وقد نجم عن هذا أن الغرائز أصبحت باختلاف الشعراء تتفاوت في قدرتها على تطويع اللغة الشعرية، وهذا التفاوت هو الذي يفسر كثرة المصطلحات النقدية الواصفة لنشاط الغريزة وحدود قدرتها في مصنفات أبي العلاء.

فالاستعداد الشعري الفطري قد يكون قويًّا فيكون حديثه إذ ذاك عن وفاء[٣] الغريزة وخلوصها [٤] وجودتها[٥]، وعن كرم السوس[٦] وثقابة الحس[٧].. أو عن اهتداء

---

(١) انظر المدخل، والصاهل والشاحج:ص ٥١٩، حيث يشير أبو العلاء إلى أن فصاحتهم في عصره قد ضعف فتسلطت عليهم الركاكة.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٨٠.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٣.

(٧) نفسه : ص ١١٠.

أهل[1] الغرائز، أو عن كونها هبة [2]إلهية.. تجسيدًا اصطلاحيًّا لتلك القوة.. وقد يضعف هذا الاستعداد فتكون إشارته إلى ضعفها[3] ونقصانها[4] والافتقار إليها[5]، أو إلى هجانة[6] الطبع.. وصفًا اصطلاحيًّا لذلك الضعف.. وقد يتوسط الاستعداد بين هذا وتلك فيختار له مصطلحات دالة على التوسط، كالقرب في قوله: (على من له أقرب حس)[7] وما أشبه ذلك.

ولعل ما يبدو غريبًا في تصوره للغريزة حديثه عما يمكن أن يعد تضليلًا منها لصاحبها، لأن الغريزة التي جعلها هادي الشاعر والناقد في النظم والتذوق قد تصبح أحيانًا السبب في الابتعاد عن الصواب، فأبيات أبي مارد الشيباني الدالية:

لَـــو وَصَـــلَ الـغَـيـثُ أَبْـنَـيْنَ امـرأً

كـانَـتْ لَـهُ قُـبَّـةُ سَـحْـقَ بِـجَـادْ[8]

من البسيط المجزوء المذال، وهو وزن معروف، إلا أننا نجد أبا العلاء يقول عند وقوفه عند أولها: (وبعض أهل العلم ينشد هذا البيت: (لو وصل الغيث لأبنين امرأ)، وكذلك ذكره أبو عمر في كتاب الياقوت، وهو خطأ لا محالة، وإنما يفعل ذلك من لا معرفة له بعلم الأوزان لأنه يرى الوزن قد نفرت منه الغريزة فيجذبه بطبعه إلى ما يألف.

ألا ترى أن قوله: (لو وصل الغيث لأبنين امرأ) هو نصف الرجز التام تقبله الغريزة بلا إنكار، إلا أنه إذا فعل به ذلك بعد شكله من النصف الثاني.. وقد روت الرواة أشياء كثيرة فأفسدوها في النقل، وسبب ذلك الذي أخبرتك به)[9].

---

(١) رسائله / عطية : ص ١٢٤ .

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٢٣.

(٤) زجر النابح: ص ١٠٢

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٨٠.

(٦) سقط الزند / شروح: ١٧٣٧.

(٧) عبث الوليد : ص ١٦٢.

(٨) انظر بقية الأبيات في الصاهل والشاحج: ص ٥٤٢.

(٩) الصاهل والشاحج : ص ٥٤١.

ومقصوده من العبارة الأخيرة أن ذلك الإخلال لا يعود إلى ضعف الغريزة ولكن إلى ضعف علم الناقل وميل طبعه[١] إلى ما ألف الالتذاذ به والطرب له، وهو نفس مقصوده من إشارته إلى أن أنشطته في بيت[٢] مصحف للبحتري (إنما اجترأ مغيره على ترك الهمزة لأن حذفها يحسن في الغريزة، والمعروف نشط العقدة إذا عقدتها وأنشطتها إذا حللتها)[٣]، أو من إشارته إلى أن النطق بشووروا في بعض أبيات البحتري[٤] باب ينفر منه الطبع وتفر[٥] فيه الغريزة إلى همز الواو الثانية رغم أن ذلك لم يحك[٦] عن العرب.

وقد نجد في حديثه عن تحول[٧] الذوق الجماعي وإيمانه بأن اللغة العربية أوسع من أن يحاط بها[٨] ما يعد تنزيها ضمنيًّا للغريزة الخالصة عن الزلل وتأكيدًا لثقته فيها، وقد يكتفي بأن يرد مثل هذا التضليل إلى ما كان قد أبانه من كون الغرائز تتفاوت قوة وضعفًا باختلاف أصحابها، لكن الثابت لديه أنها ما كانت لتجر إلى ما يخالف الاستعمال الصحيح أو يخل بالايقاع لو أعينت بعلوم الشعر وقوانين صناعته التي تقي من ذلك.

إن دقته في اختيار المصطلحات النقدية المجسدة لتفاوتها ووقوفه عند مظاهر فرارها أحيانًا إلى ما يرفضه العالمون بصناعة الشعر يقودان إلى نتيجة نقدية

---

(١) انظر حديث ابن خلدون عن تساهل الطبع والخروج من وزن إلى وزن. مقدمته: ص ٥٧٠.

(٢) قوله : رب رغب نقبت عنه ونجح ... من بخيل أنشطته من عقاله. عبث الوليد: ص ٢٠٠، وفي الديوان: ١٨٣٩/٣ :

رب رغب نقبت عنه فلم يبد ... عد ونجح نشطته من عقاله.

(٣) عبث الوليد : ص ٢٠٠.

(٤) قوله: ثلاثة جلة إن شووروا نصحوا ... أو استعينوا كفوا أو سلطوا عدلوا. انظر ديوانه : ص ١٧٢٣، وما تقدم.

(٥) عبث الوليد: ص ١٨٤.

(٦) نفسه : ص ١٨٤.

(٧) انظر ما تقدم عن الغريزة والتحول، وانظر تعجبه من استعمال الجاهليين لأبنية تنفر منها غرائز المحدثين : الصاهل والشاحج : ص ٥٧٩ ورسالة الغفران : ص ٣١٦.

(٨) رسالة الملائكة : ص ٢٣٢.

واحدة كان أبو العلاء مقتنعًا بها، هي أن ما أصبحت الغريزة تسمح به[١] في عصره لذوي الفطر من الشعراء يكون في معظمه محدودًا غير قابل لأن ينمى إذا لم تسعفه الخبرات المكتسبة.

وقد يلاحظ الدارس هنا أن إفساد الرواة العلماء للشعر - وهو الإفساد الذي كان أبو العلاء يعزيه إلى ضعف غرائزهم وتسلط أقيستهم العلمية عليهم - قد عزي في أبيات أبي مارد الشيباني السابقة إلى ضعف علم المنشدين وتسلط غرائزهم عليهم، وفي هذا ما يعتبر مناقضة لثقته النقدية في الغريزة وتراجعًا عن إيمانه بأنها لا تزل وإن بدت في ما تجر إليه مخالفة لأقيسة العلماء.

لكن هذا التناقض يرتفع عندما ندرك أن تلك الثقة كانت مشروطة لديه باستناد الغرائز إلى المسموع المحكي عن العرب القدامى واعترافها المحايد[٢] ببعض ما كانت غرائزهم تطرب له وإن نفرت منه أذواق معاصريه[٣]، فإذا اختل هذا الشرط أصبحت الغريزة في حاجة إلى دعم وسند وتقوية توفرها لها الخبرات التي يكتسبها الشاعر والناقد من الممارسة والدراسة.

---

(١) مقدمة اللزوم : ٦/١.

(٢) انظر ما تقدم عن حياد الغريزة.

(٣) انظر ما تقدم : حيث الإشارة إلى ما قاله مسكويه.

المبحث الأول
الممارسة

والمقصود بها الجهود التي كان الشاعر المحدث يبذلها لحث الغريزة وتحفيزها وجعلها قادرة على الاستجابة السريعة والانسجام مع ما أصبح يعد قوانين لصناعة منظمة وصفت بأنها صناعة الشعر، وكذا الجهود التي كان الناقد المتذوق يبذلها لجعل غريزته مسترشدة بهذه القوانين قادرة على تمييز جيد الأشعار من رديئها وعلى تعليل ذلك.

ويبدو أن ما يحدد مقدار الممارسة التي كان يحتاج إليها الشاعر المحدث كان مرتبطًا بما أسماه الخاطر، وهو مصطلح لا يحيل على معنى دقيق لأن مفهومه لدى النقاد غير مستقر.

فقوله مثلًا منوها بشاعرية الوزير المغربي: (ما خانته قوة الخاطر الأمين ولا عيب بسناد ولا تضمين)[1]، يوحي بأنه يقصد به الغريزة والطبع، وقد يفهم مثل ذلك من قوله: (وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر كأنه هادي الركبان أين ما سلك فهم له تابعون)[2].

لكننا نجد لديه أيضًا ما يفهم منه أن الخاطر مصطلح مرادف للعقل والفكر، وذلك قوله: (والشعر للخلد مثل الصورة لليد يمثل الصانع ما لا حقيقة له ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره)[3].

---

(١) رسائله / عطية : ص ٤٠.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٠.

(٣) خطبة السقط / شروح : ص ١٠.

ويقوي هذا الفهم ربطه الشعر بالخلد مرة ثانية في إشارته إلى الشعر وهو يستعصي على شاعر مجيد كان يصنع صنوف الأشعار (فأدركته علة من أمر الله عاقت الخلد عن الفكر واللسان عن الذكر)[1].

ونجد ما يوحي بخلاف هذين المفهومين في قول التبريزي آخذًا على أبي الطيب طريقته في ذم المهجو: (وكان يمكنه أن يذمه في غير هذه الخصلة والمعاني كثيرة وكان الخاطر مساعدًا، ولكن الطبع أغلب والمرء يعجز)[2]، وكلامه يفيد أن الخاطر لديه غير العقل وغير الغريزة لأن الطبع هو الغريزة نفسها، بينما يدل مصطلح الخاطر في كلامه على الحال النفسية التي يكون عليها الشاعر لحظة الإنجاز الشعري، وهي حال الرغبة التي يتحدث فيها عن الانقياد الشعري وحال النفور أو الانقباض التي تترجم باستعصائه[3] أو بإصفاء[4] الشاعر.

وهذا المفهوم نفسه هو ما بسطه الفارابي مفسرًا هذا الانقياد أو الاستعصاء: (ثم إن أحوال الشعراء في تقوالهم الشعر تختلف في التكميل والتقصير، ويعرض ذلك إما من جهة الخاطر وإما من جهة الأمر نفسه، أما الذي يكون من جهة الخاطر فإنه ربما لم يساعده الخاطر في الوقت دون الوقت، ويكون سبب ذلك بعض الكيفيات النفسانية إما لغلبة بعضها أو لفتور بعض منها مما يحتاج إليها)[5].

---

(١) الصاهل والشاحج : ص ٤٥٤.

(٢) شرح التبريزي / شروح : ص ٥٦٥.

(٣) انظر مثلًا قول الفرزدق : (تمرُّ علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر) العمدة: ٢٠٤/١ وقول ولد الأخطل: (جرير يغرف من بحر، الفرزدق ينحت من صخر). طبقات فحول الشعراء: ٤٥١/٢، وإشارتهم إلى أبي تمام وهو يتلوى بحثًا عن معنى شعري : العمدة: ٢٠٩/١.

(٤) أي عجزه المطلق عن قول الشعر بعد حذقه لصناعته.

(٥) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر : ص ١٥٦.

واهتمام أبي العلاء بحوافز القريض وعوائقه صريح في مؤلفاته، فالانشراح والبال الرخي[١] يعدان لديه من بين الحوافز الحاثة على النظم، لأن (الشعر لا يصلح له إلا الفكر الخلي من الهموم والقلب الذي لم تشغله عوارض الغموم)[٢].

وإذا كان الشعر قد استعصى عليه في بعض تهانئه فبدا فيها عاجزًا عن الإسهاب فقد كان عذره في ذلك أن نوائب الزمان التي ملأت قلبه عاقت لسانه:

ولــــولا مَـــا تـكـلَّـفْـنَـا الـلـيَـالـي
لـطـالَ الـقَـولُ واتَّـصَـلَ الـرَّوِيُّ
ولـكـنَّ الـقَـريـضَ لـهُ مَـعَـانٍ
وَأُولاهَـا بـه الـفِـكـرُ الخَـلِـيُّ[٣]

وقد يطول البناء الشعري ولكنه يظل لديه - رغم ذلك - قالبًا مفرغًا من شعريته إذا لم يكن الخاطر مسعفًا:

فـاقـنـعْ بـالـرويِّ والـوزنُ منِّـي
فـهُـمُـومـي ثَـقِـيـلـةُ الأوزانِ
مِـن صـروفٍ مَـلـكـنَ فِـكـري ونُـطقي
فـهـيَ قـيـدُ الـفـؤادِ قـيـدُ الـلـسـانِ[٤]

وليس الهموم النفسية وحدها تعوق الشعر، فتشبيهه الصائغ الذي أرغمته فتنة الحرب على التخلي عما كان يصوغه من ضروب الحلي بالشاعر الذي كان يجود بصنوف الأشعار فأدركته علة من أمر الله عاقت خلده عن الفكر ولسانه عن الذكر[٥]، دليل على أن العلل التي تصيب البدن تعد لديه كالهموم النفسية عائقًا من عوائق قول الشعر وأحد أسباب استعصائه على الشاعر.

---

(١) شروح : ص ١٣٣٠.
(٢) شرح البطليوسي / شروح : ص ١٣٣٠.
(٣)سقط الزند / شروح : ص ١٣٢٩ - ١٣٣٠.
(٤)نفسه / شروح: ص ٤٦٠ - ٤٦١.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤ وانظر ما تقدم.

ولا يغفل أبو العلاء فعل الشيخوخة[1] (إذ كانت السن لابد لها من تأثير)[2]، لكن تأثيرها يبدو أقوى في قدرات العلماء[3].

فالحوافز والعوائق لها مكانها في تصوره النقدي للشعرية، ولا نستبعد أن يكون مصطلح الخاطر في تنويهه السابق بشاعرية الوزير المغربي[4] يفيد الحال التي تكون عليها الشاعرية في علاقتها بالمفهوم الذي ذهب إليه ابن خلدون وهو ينصح الشاعر بما يجب أن يفعله (إذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده)[5]، لكن الملاحظ أننا عندما نقف عند وصف أبي هلال العسكري لأبي تمام بأنه (كان يرضى بأول خاطر)[6] نجد أن الخاطر لديه ليس الحال النفسية التي تسمح بالشعر ولكنه الشعر نفسه وهو يرسم في المخيلة أو الذهن قبل أن يجعله الإنشاد أو الخط منجزًا محسوسًا، وهو نفس ما يفهم من الفعل تخطر في قول أبي العلاء: (حتى إنه يحكم على أنه لا يمتنع أن يخطر الكلام الموزون لمن لم يسمع شعرًا قط)[7].

ولعل المفهوم المشترك الذي تلتقي عنده كل هذه المفاهيم كون مصطلح الخاطر يعني اللحظة التي يكون فيها الشاعر مشرفًا على قول الشعر وإخراجه من حال الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، أو الحال التي يكون عليها وجدان الشاعر لحظة الإبداع، وهي لحظة يتفاعل فيها هدي الغريزة والحوافز النفسية والخبرات الشعرية المكتسبة، إلا أن حديث أبي العلاء عن عدم خيانة الخاطر للشاعر وعن اتباع الشعراء له وإشارة الفارابي والتبريزي إلى ما عداه مساعدة من الخاطر لصاحبه، يوحيان بأن

---

(١) انظر رسائله / عطية : ص٢٢٢، حيث قوله مشيرًا إلى ما لحقه من أمراض الشيخوخة: (الآن علت السن وضعف الجسم ... وعطلت رحى لم تكن تجعجع..).

(٢) رسالة الغفران : ص ٥٥٤.

(٣) نفسه : ص ٥٥٤.

(٤) قوله: (ما خانته قوة الخاطر الأمين): رسائله / عطية: ص ٤٠.

(٥) مقدمة ابن خلدون : ص ٥٧٤.

(٦) الصناعتين : ص: ١٤٧.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

مفهوم هذا المصطلح يكون عندما يصبح الشعر طوعًا لصاحبه قربًا من مفهوم الغريزة نفسها، لأن تحكم الشاعر في العناصر الشعرية يكون حينئذ وجها للتحكم في الغريزة والحال النفسية في آن واحد، ولا يكون هذا متأتيًا إذا كان الشاعر يستصعب قول الشعر، لأن جهده قد يصرف إلى تكييف الحال النفسية والحوافز فتخونه الغريزة، أو يصرف إلى حث الغريزة فلا تسعفه أحواله النفسية أو خاطره، وبلوغ الغايتين بنفس المجهود هو ما يستطيع الشاعر أن يفيده من الممارسة.

إن الشاعر قد يفلح أو يخفق في أن يصبح قادرًا على مثل هذا التحكم المتكامل، لكن الراجح أنه تحكم يظل حتى في صورته الناقصة المتمثلة في العجز عن إدراك الغايتين عملية فكرية يؤدي فيها العقل وظيفته رغم كونه يستمد المادة الشعرية وقد هيأتها الغريزة وحددت ملامح صورتها.

ويبدو أن ما وصفه أبو العلاء بالخاطر هو اللحظة الشعرية الوحيدة التي يتصور فيها العقل واثقًا في ما تمده به الغريزة، وتتصور هي راضية بما يشير هو به عليها، أي اللحظة التي يسترشد فيها الشاعر المحدث مؤقتًا بغريزته وبفكره في آن واحد، ليتجنب جعل شعره نظما متكلفا إذا ما اعتمد على عقله وحده أو دندنة ساذجة إذا ما اكتفى باتباع الغريزة وحدها واستغنى بها عن العقل.

ولم يكن الشاعر القديم في رأي أبي العلاء يواجه مثل هذه الصعوبة لأن البناء الشعري كان لديه كالبناء اللغوي إنجازًا غريزيًّا، وإذا كان التوفيق بين ما تشير به الغريزة وما يشير به العقل هو سبيل الشاعر المحدث إلى تطويع الشعر وتجنب الركاكة أو التكلف فإن النجاح في ذلك يظل رهينا بمدى قدرة الشاعر على التحكم في هذا التوفيق وإطالة زمانه، وليس إلى تحقيق هذه المهارة سبيل – في رأيه – غير التمرس والمران أو ما أسماه بالرياضة وامتحان السوس وهو يقول معللا ورود المدائح

في ديوانه رغم ذمه للتكسب: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس)[١].

وهذه الرياضة التي يدعو إليها أبوالعلاء للتمكن من صناعة الشعر هي نظير الارتياض العملي والإدمان على الفعل الذي ينصح به الفارابي متعلم الموسيقى حين دعاه إلى أن يرتاض[٢] لتحصل له قوة وتمهر على سرعة الفعل.

إن التمهر أو اكتساب المهارة عند أبي العلاء هو الغاية التي تقود إليها الرياضة الشاعر المحدثَ أو ما عبر عنه ابن خلدون[٣] بالإقبال على النظم والإكثار منه لترسيخ الملكة.

فارتباط المهارة بهذه الرياضة يعود إلى أن الشعر في عصور المحدثين كان قد أصبح - وإن ظل في جوهره وليد الغريزة والاستعداد الفطري - صناعة تتعلم وتكتسب، والتعلم إنما يكتمل عندما يؤدي الارتياض إلى تولد عادة، والعادة[٤] لدى أبي العلاء تصير[٥] كالطبع.

وإذا كان اعتماد المحدثين على الغرائز وحدها يجعلهم مسامحين في ما يقصرون فيه من شعر إذا أجادوا في أخرى فإن العادة التي تجعل الشاعر أكثر تحكمًا في أساليب الشعر وأسطقسات صناعته تكون هي نفسها السبب في محاسبته على أدنى رداءة تشوب صناعته، لأن الجيد من شعر الرجل (وإن قل يغلب على رديئه وإن كثر ما لم يكن الشعر له صناعة والفكر مرونًا وعادة)[٦].

---

(١) خطبة السقط / شروح : ص ١٠.

(٢) الموسيقى الكبير : ص ٨١.

(٣) مقدمته: ص ٥٧٤.

(٤) قارن هذا بما ذهب إليه الفارابي من أن استعداد القارع على آلات الموسيقى لأن يعزف (إنما يحصل بالاعتياد)، وأن استعدادات الحلوق (لأن تخرج منها النغم بحسب ما يصير به اللحن المتخيل محسوسًا) تكون أيضًا بالاعتياد. انظر الموسيقى الكبير: ص ٥٢ - ٥٣.

(٥) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٤١٤: (إنما هي عادة صارت كالطبع).

(٦) خطبة السقط : ص ١٠

وقد يكون من المقبول أن نفترض كون مقدار المران الذي يحتاج إليه الناقد يقل بالضرورة عما يحتاج إليه الشاعر، لأن عدم اشتغال ناقد الأشعار بنظمها يجعله في غنى عن الرياضة أو المرون الذي أشار إليه أبو العلاء في خطبة السقط وقد يزداد هذا الافتراض رجحانًا إذا ما نحن عممنا على الشعر رأي الفارابي الذي يرى أن التمييز بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرداءة نتيجة ارتياض السمع لا يسمى صناعة أصلًا إذ (قلما إنسان يعدم هذا إما بالفطرة وإما بالعادة)[1]، ورغم ذلك لا يمكن الاستهانة بالمجهود الذي يكون الناقد مطالبًا ببذله لتصبح أحكامه دقيقة ومحيطة بأسرار الشعر.

إن الأصل في الناقد أنه كان متلقيًا فطريًّا يعتمد على غريزته في تذوق المسموع الشعري الذي كان الشاعر ينظمه سليقة معتمدًا هو أيضًا على الغريزة التي كانت تعد قوة شعرية كامنة يمتلكها الشاعر والمتلقي جميعًا، ويروضانها من غير قصد بسماع أشعار أهل عصرهما، وإن كان نشاطها يتجسد عند الشاعر من حيث هي قدرة على النظم والتذوق ولدى المتلقي من حيث هي قدرة على التذوق وتمييز الجيد من الرديء فحسب، ولذلك لم يفتقر المتلقي المتأخر أو الناقد الجديد في عصور الصناعات المنظمة المكتسبة إلى الرياضة التي أصبح الشاعر يفتقر إليها لتطويع النظم، إلا أن هذا الاستنتاج لا يجب أن يحجب حقيقة نقدية ثابتة هي أن الناقد لدى أبي العلاء يعد شاعرًا صامتًا لأنه يمتلك نفس الغريزة التي يمتلكها الناظم وإن لم يشاركه في القدرة على الإنجاز.

وإذا كان هذا الصمت يفسر إعفاء الناقد من الرياضة فإنه كان هو نفسه السبب الذي جعل النقاد المتذوقين في عصور المحدثين مطالبين لدى العلماء بالشعر[2]

---

(١) الموسيقى الكبير: ص ٥٠.

(٢) انظر طبقات فحول الشعراء: ٧/١، حيث يشير ابن سلام إلى كثرة المدارسة، والموازنة : ٤١٤/١ – ٤١٥ وشرح الحماسة / المرزوقي: ١١/١.

بالاعتماد على ثقافة نقدية ودراسة منظمة لجل علوم العصر ومعارفه، فضلًا عن التعمق في العلوم المرتبطة بصناعة الشعر تعمقًا يجعلهم قادرين على إدراك مكامن الجمال والقبح في الشعر وعلى تعليلهما.

ويسمي أبو العلاء هذا النوع من الثقافة «الدربة الطويلة والتجربة المكررة»[1]، وهي الدربة التي تجعل من الناقد شاعرًا نظريًّا إن لم يقل الشعر فهو عالم بخباياه وأسراره قادر على معرفة علل ما يعرض له من جودة ورداءة وأسباب ما يعتريه من تحولات لأنه يتجاوز معرفة ما يسميه الفارابي[2] «إن الشيء» إلى معرفة «لم الشيء».

إن الناقد الجديد هو من تذوق وعلل، وإذا كانت صناعة الشاعر عملية فإن صناعته - أي الناقد - تكون نظرية صرفة لا يطالب فيها بالرياضة النظمية ولكن بالدربة النقدية التي لا يكتسبها إلا بالنظر في قوانين علم الشعر الجديدة القادرة على إرشاده إلى مكامن الجمال في الأشعار وعللها.

لقد كان الجرجاني يؤمن بأن إدراك مكامن الجمال وعلله في النظم لا ييسر إلا لمن (كان من أهل الذوق والمعرفة)[3]، ولكنه لم يسد- رغم ذلك - باب هذا العلم مطلقًا في وجه النقاد كما يتضح من رده على من جعل الاعتراف بالعجز عن معرفة تلك العلل سبيلًا إلى التواني والكسل في البحث عنها: (واعلم أنه ليس إذا لم يمكن معرفة الكل وجب ترك النظر في الكل، وأن تعرف العلة والسبب في ما يمكنك معرفة ذلك فيه فتجعله شاهدًا في ما لم تعرف، أحرى من أن تسد باب المعرفة على نفسك وتأخذها عن الفهم والتفهم وتعودها الكسل وإن قل والهوينى)[4].

---

(١) الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.
(٢) الموسيقى الكبير: ص ٥٥.
(٣) دلائل الإعجاز: ص ٢٢٥، ٤٢١، ٤٢٢.
(٤) نفسه: ص ٢٢٦.

ولم تكن الغاية من هذا التأنيب إلا حث من فقدوا غريزة الإحساس بالجمال على تنمية أذواقهم بالدراسة والدربة لإدراك بعض ما لا يدرك كله.

وقد يبدو الجرجاني في دعوته هذه مخالفًا لأبي العلاء الذي كان لا ينتظر مثل هذه النتيجة ممن لا غريزة له، لكنهما يلتقيان في الاقتناع بأن الغريزة إذا حثت ودعمت استجابت، لأن المتذوق الحقيقي في رأي الجرجاني هو من كان (له طبع إذا قدحته ورى وقلب إذا أريته رأى)[1].

إن العلم بجمال الشعر غير متناه لأن الناقد كلما حصل بعضه فوجيء بمجاهيل جديدة منه، ولذلك كانت الدربة والتجربة المكررة التي دعا إليها أبو العلاء وسيلة الناقد إلى التمكن منه، فهو علم لا يتم بمعرفة القوانين القياسية المطردة ولكن بتجريد هيئة الأساليب الشعرية التي (ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب)[2] قصد الاحتكام إليها عند نقد الأشعار وتذوقها.

وما يجرد من أشعار العرب كان يعد في عصور المحدثين أقوى سند لغريزة الناقد وذوقه لأنه مستمد مما سمحت به غرائز أهل الفصاحة لا أقيسة علماء اللغة.

ونخلص من كل هذا إلى أن الشاعر المحدث لم يكن وحده في حاجة إلى الممارسة والدربة، فكما طالب أبو العلاء الشاعر ضمنيًّا بالرياضة وامتحان السوس للتمكن من الشعر طالب النقاد بالنظر المتكرر في ما لطف[3] وغمض[4] من أحكام القريض، لأن الغريزة التي يهتديان بها أصبحت بعد تحول الشعر إلى صناعة عملية وعلم نظري في حاجة إلى ما يسندها ويحثها.

---

(١) دلائل الإعجاز: ص ٤٢٢.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٢.

(٣) الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.

(٤) نفسه : ص ١٩٨.

المبحث الثاني

الدراســة

ونقصد بها كل مظاهر التحصيل التي أصبحت نتيجة التحول المذكور السند الثاني لغريزة الشاعر المحدث الذي صار يتعلم صناعة[1] الشعر ويكتسب علمه كما يتعلم ويكتسب كل المعارف.

إن الأحرى بالتصورات أو الهيئات الذهنية التي لم تكتمل لتصبح صناعة أن (تسمى قوة أو غريزة أو طبيعة أو ما جانس هذه الأسماء من أن تسمى صناعة، وما كان مبلغها من القوة مبلغًا يمكن أن ينطق بها عما يتصوره فتلك أحرى أن تسمى صناعة من أن تسمى قوة أو طبيعة)[2]، والصورة الثانية هي التي آل إليها الشعر بعد ذهاب عصور الفصاحة الفطرية.

وقد انتهى الفارابي من خلال تحليله لقدرات الشعراء وطرقهم في النظم إلى حصرهم في ثلاث طبقات، لأن (الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ولهم تأت جيد للتشبيه والتمثيل إما لأكثر أنواع الشعر وإما لنوع واحد من أنواعه، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم لما هم ميسرون نحوه، وهؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة، ومن سماه مسلجسًا شعريًّا فذلك لما

(١) وصف الفارابي الشعر بأنه صناعة (قوانين صناعة الشعراء/ فن الشعر: ص ١٤٩) ووصفه أبو العلاء بأنه علم (الصاهل والشاحج:ص ١٩٤)، واستعمل مصطلح صناعة للدلالة على اتخاذ الشعر حرفة ومكسبًا (خطبة السقط/شروح: ص ١٠).

(٢) الموسيقى الكبير: ص ٥٨.

يصدر عنه من أفعال الشعراء، وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعراء حق المعرفة حتى لا يند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه ويجودون التمثيلات والتشبيهات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين، وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين ولأفعالهما يحفظون عنهما أفاعيلهما ويحتذون حذويهما في التمثيلات والتشبيهات من غير أن تكون لهم طباع شعرية ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء أكثرهم زللًا وخطأ)[1].

فالشاعر الحقيقي عنده هو من تمكنه معرفته الدقيقة بصناعة الشعر وقوانينها وغوامضها من أن يكون مسلجسًا أي قائسًا[2] يقيس أشعاره على النماذج الجيدة المثلى، أما الذي يعتمد على الغريزة وحدها فلا يطلق عليه هذا الاسم لأنه يكون مفتقرًا إلى المعرفة التي تجعله متثبتًا في الصناعة.

وقد يأتي شاعر الغريزة في رأي الفارابي بما لا يستطيعه الشاعر المسلجس، ولكن ذلك لا يكون صادرًا عن علم بالشعر وتصور قبلي للجودة وعللها، لأن (المتخلف في الصناعة ربما أتى بالجيد الفائق الذي يعسر على العالم بالصناعة إتيان مثله ويكون سبب ذلك البخت والاتفاق ولا يستحق اسم المسلجس)[3].

ولذلك أصبحت هذه المعرفة الدقيقة بقوانين الصناعة الشعرية التي يتحدث عنها الفارابي شرطًا في احتراف الشعر وحمل لقب الشاعر، إلا أن اكتسابها لم يكن أمرًا هينًا لأنها لم تكن علمًا مستقلًّا بموضوعه وقوانينه ولكنْ مزيجًا من معارف مختلفة، وهذا المزيج هو العلم الجديد الذي وسمه أبو العلاء بعلم الشعر وهو يسخر ضمنيًّا

---

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٢) يرى الفارابي أن القول الشعري يختلف عن البرهاني والجدلي والخطابي والمغالطي، ولكنه يجد فيه نوعًا من القياس، فيقول (وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس، أو ما يتبع السولوجسموس، وأعني بقولي: ما يتبعه، الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبهها مما قوته قوة قياس). انظر قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥١.

(٣) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥٧.

على لسان الصاهل ممن اغتر ببعض ما حصله من علوم فتطاول متجرئًا على مباحث علمية غامضة لم يكن فحول الشعر القديم أنفسهم عالمين بها: (ولقد ادعيت الأشياء التي لا يوصل إليها إلا بالدربة الطويلة والتجربة المكررة من العلم بالكلام والجدل والنظر في الفقه وأحكام الشعر اللطيفة التي ما ادعى معرفتها جاهلي ولا إسلامي من أهل النظم)(١).

وقد ألح أبو العلاء كثيرًا على الإشارة في مختلف مؤلفاته إلى حداثة هذا العلم وتأخر ظهوره(٢)، وإلحاحه على كونه مستحدثًا حث ضمني للشعراء المتأخرين على تعلمه لافتقارهم إليه في ضبط صناعتهم والتثبت فيها.

ويعبر أبو العلاء أحيانًا عن هذا العلم الجديد بعبارة «أحكام الشعر»(٣) أو (أحكام الشعر اللطيفة)(٤) التي لم يعرفها القدماء، ووصفه لهذا العلم باللطافة إشارة مقصودة إلى أنه لا يقوم على القوانين القياسية المطردة التي نجدها في بعض العلوم الموحدة الموضوع لأنه يتميز منها بدقته وغموضه(٥) ولطافته.

إن هذا العلم - وإن بدا موضوعه في الظاهر واحدًا هو الشعر - ليس صريح الموضوع لأن مادته العلمية مستقاة من علوم متعددة إن لم تكن كل العلوم، وبعض هذه العلوم كان معارف عامة بعيدة في ظاهرها عن الشعر، لكن المنتسبين إلى صناعته نقادا وشعراء أصبحوا مقتنعين بأن الشاعر (مأخوذ بكل علم مطلوب بكل مكرمة لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه وخبر وحساب وفريضة.. وإذا كان مطبوعًا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه لضعف آلته)(٦).

---

(١) الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.

(٢) انظر قول عدي في رسالة الغفران : ص ١٩١ (وحدثت لكم في الإسلام أشياء ليس لنا بها علم).

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

(٤) نفسه: ص ١٩٤.

(٥) انظر إشارته إلى غوامض القريض في الصاهل والشاحج : ص ١٦٤، وإلى مغامض الكلام، في رسالة الغفران : ص ٣١٦.

(٦) العمدة: ١/١٩٦ - ١٩٧.

وإذا كانت إفادة الشعر من مثل هذه العلوم تدل على حاجة الشاعر المحدث إليها فإن افتقاره إلى العلوم اللصيقة بالشعر يكون أشد وأقوى، وقد سمى الفارابي في مؤلفاته من هذه العلوم الموسيقى[1] والعروض[2] وعلم[3] البلاغة والنقد وصناعة المنطق[4] والصناعة المدنية[5]، فضلًا عن صناعة الغناء[6] وصناعة النياحة والمراثي[7] وصناعة[8] قول القصائد والقراءة بالألحان.

وكانت هذه العلوم التي طولب الشاعر المحدث بتحصيلها في معظمها عربية إسلامية، لكن حرص أبي العلاء على لفت النظر إلى جدة علم الشعر والتذكير بجهل القدماء به كان نوعًا من التلميح الخفي إلى أن بعض مباحثه كانت مستمدة من ثقافة أجنبية عن الثقافة العربية.

لقد خص الشيخ القدماء وحدهم بالفحولة ونفى عنهم معرفة هذا العلم الجديد ليؤكد حاجة الشاعر - وكذلك الناقد - إلى تجاوز ما ألفه النقاد العرب إلى معرفة ما ألفه علماء الشعر من غير العرب عن أشعار أممهم، ولذلك نجده يقول على لسان الصاهل معرضا بمن زعم أنه أحاط بعلم الشعر الذي لم يعرفه فحول الشعر القديم أنفسهم: (ولقد ادعيت من علم الشعر ما تعلمنا الضرورة أن زهيرًا والنابغة وغيرهما من الفحول لم يعرفوه، فليت شعري ما يقول فيك أصحاب التناسخ، أفنقلت إليك روح أفلاطون؟ معاذ الله والعدل الشائع...)[9].

---

(١) انظر قوانين صناعة الشعراء: ص ١٥١ - ١٥٢. والموسيقى الكبير: ص ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧٠، ١١٤٠، ١١٧٠، ١١٨٤، ١١٨٦.

(٢) قوانين صناعة الشعراء : ص ١٥١، ١٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٥١، ١٥٢.

(٤) الموسيقى الكبير : ص ١١٨٨.

(٥) نفسه: ص ١١٨٨.

(٦) نفسه: ص ٨٦.

(٧) نفسه: ص ٨٦.

(٨) نفسه: ص ٨٦.

(٩) الصاهل والشاحج : ص ١٩٤.

إن الإشارة إلى أفلاطون اعتراف شبه صريح بأهمية النظرية الشعرية اليونانية وافتقار هذا العلم الشعري الجديد - في الدرس الأدبي العربي - إلى مباحثها، بعدما أصبح القارئ العربي يعرف غير قليل من التصورات غير العربية للشعر، من خلال ما ترجم من آثار اليونان أو ما أعاد الفلاسفة المسلمون صياغته ولعل وقوف الخوارزمي في القرن الرابع عند الكتاب التاسع من كتب المنطق وشرحه لمصطلح «بيوطيقي»[1] ومصطلح التخييل دليل على أن مثل هذه المفاهيم أصبحت منذ نهاية القرن الثالث متداولة في الوسط الثقافي العربي الإسلامي، وهذا التداول المبكر هو الذي يفسر إشارة بعض العلماء المتأخرين بعد ذكرهم علوم المعاني والبيان والبديع والعروض والقوافي إلى علمين آخرين لا تتردد تسميتهما في الكتب النقدية، أولهما (علم مبادئ الشعر، وهو علم باحث عن مقدمات تخييلية يحصل منها الترغيب أو الترهيب، وتختلف تلك المقدمات بحسب قوم قوم... والغرض منه تحصيل ملكة إيراد الكلام الشعري على مواد متناسبة، وغايته الاحتراز عن الخطأ فيها)[2]، والثاني (علم قرض الشعر، وهو علم باحث عن أحوال الكلمات الشعرية لا من حيث الوزن والقافية، بل من حيث حسنها وقبحها من حيث أنها شعر. وحاصله تتبع أحوال خاصة بالشعر من حيث الحسن والقبح والجواز والامتناع...)[3].

لقد كان هذا العلم المتكامل الجديد يضمن لمن حصله النفاذ إلى أسرار الأبنية الشعرية ليري أصحابها أو متلقيها من محاسنها أو من عيوبها والغلط فيها (ما يوجب تسليمها)[4] إليه، ولا فرق في ذلك بين أن يكون محصل هذا العلم شاعرا أو ناقدا

---

(١) مفاتيح العلوم: ص ١٢٥.

(٢) انظر كشف الظنون : ١٥٧٨/٢، حيث يذكر المؤلف هذا العلم خلال عرضه لأقسام العلوم عند القدماء. وانظر ١٤/١، حيث يشير المؤلف إلى تقسيم للعلوم بجعل من بين ما تعلق بالألفاظ منها.. علم البديع وعلم العروض وعلم القوافي وعلم قرض الشعر وعلم مبادئ الشعر.

(٣) نفسه: ١٣٢٥/٢. وانظر: ٤٥/١، حيث يشير المؤلف عند حديثه عن علم الأدب إلى رأي من جعل من بين فروعه علما يختص بالمنظوم هو العلم المسمى قرض الشعر.

(٤) الصاهل والشاحج: ص: ٢٠٢.

ما دامت الغريزة قوة مشتركة بينهما، فالشاعر ليس إلا ناقدًا ينظم والناقد ليس إلا شاعرًا صامتًا.

ولم تكن العلوم التي يستدعيها التبريز في علم الشعر هذا تخرج عما كان يدرس في مجالس العلم ويصنف في الكتب، إلا أن وصف أبي العلاء لأحكامه باللطافة[1] يعد تذكيرًا بأهمية نوع آخر من التحصيل لا تغني عنه قواعد العلوم المحصلة وقوانين الصناعات لاعتماده على الارتياض[2] السمعي أو حفظ أشعار العرب لشحذ القريحة واكتساب الملكة الشعرية[3].

وقد أدرك ابن خلدون مغزى هذه اللطافة فحذر المحصل من أن يزعم أن معرفة قوانين البلاغة تغني عن هذا الارتياض، لأن هذه القوانين (إنما هي قواعد علمية قياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس، وهو قياس علمي صحيح مطرد كما هو قياس القوانين الإعرابية)[4]، أما الأساليب الشعرية فليست من القياس في شيء لأنها (إنما هي هيأة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها، فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر)[5].

إن ما يستفيده المحصل لهذا العلم اللطيف - شاعرًا سيصبح أم ناقدًا - بارتياضه في أشعار العرب هو القالب الكلي المجرد في الذهن (من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها)[6]، ومفهوم هذا أن علم الشعر ليس قواعد فحسب، وإنما هو ملكة تنشأ في النفس من حفظ المتخير من أشعار الفحول القدماء والحذاق المحدثين.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.
(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٠.
(٣) نفسه: ص ٥٧٠.
(٤) نفسه: ص ٥٧٢.
(٥) نفسه : ص ٥٧٢.
(٦) نفسه: ص ٥٧٢.

وقد أطلق النقاد على هذا الارتياض مصطلح الرواية، وجعلوا هذا المصطلح أحيانًا نعتًا ثانيًا للشاعر (يريدون أنه إذا كان راوية عرف المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب)[1]، وذهب العلماء بالشعر إلى أن اجتناب هذه الصناعة أولى بمن لم يكن له محفوظ[2] لأن استحكام الملكة الشعرية إنما يتأتى بالارتياض السمعي والرياضة النظمية.

وقد أبان أبو العلاء عن علاقة هذا المحفوظ بفاعلية الغريزة الشعرية وقدرته على حثها وتحفيزها عندما جعل – بطريقته المعهودة في صوغ آرائه النقدية – الصاهل يحكم بأن أولى الخيول (بارتجال الأوزان واقتضاب الرجز والقصيد ما كان منها في ملك الشعراء لأنها تأذن لشدوهم بالأشعار وهم جلوس فوق الصهوات)[3]، فسماع الأشعار وحفظها – في رأيه – كان هو وسيلة الشاعر المحدث وكذا الناقد إلى اكتساب ملكة النظم والتذوق النقدي لجعلها إلى جانب الغريزة الركن الأول الذي يقوم عليه «علم الشعر» حتى لا يلتبس بالعلوم التي تبنى على القياس، وهذا العلم هو الذي عبر عنه بغوامض القريض وهو يعرض – على لسان الصاهل مخاطبًا الشاحج – بأحد الشعراء ويحذره من أن يفضح نفسه أمام أمير كان في رأيه متمكنًا من الشعر وعلمه: (وهذا الأمير أعز الله نصره الذي أومأت إليه عارف بغوامض القريض، فإنما يحمل التمر من حضرته إلى هجر، وتهدى الزهرة من مجلسه إلى الروضة العميمة ويسافر بالنغبة من علمه إلى البحر الزاخر، وما أغناك أيها البائس أن يضحك منك في الآدميين وأن تصير هزأة في جنسك)[4].

وإذا كانت لطافة أحكام هذا العلم هي التي دعته إلى وصفه الأمير بأنه عارف بغوامض القريض فإن هذه اللطافة نفسها كانت وراء وصفه له بمعرفة مشكل المنظوم

---

(١) العمدة: ١/١٩٧.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦١.

(٤) نفسه: ص ١٦٤.

وهو يقول متحدثًا عنه: (وينقد المنظوم السائر نقد الصيرفي ماله ويعرف مشكله معرفة السعدي ماله...)[1].

إن اللطافة لدى أبي العلاء خصيصة تميز علم الشعر من غيره وتبعده عن سلطة الاطراد القياسي التي تتحكم في قوانين علوم اللسان العربي، ولذلك نجده يختار عن عمد لوصف المبرزين فيه مصطلح أهل الخبرة بدلًا من مصطلح أهل العلم الذي كان يصف به من برزوا في ما سواه من العلوم، وليست هذه الخبرة التي يصفهم بها إلا الثمرة التي يجنيها صاحب الاستعداد الفطري شاعرًا أو ناقدًا من دعم غريزته بالممارسة والدراسة.

فالنقصان الذي يلحق الكامل مثلًا لا يبين لأصحاب الغريزة، (ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة)[2]، والطريق إلى الشعر متاهة، ومن سلكها غير خبير[3] خبط في ظلام.

إن أبا العلاء وهو يغري الشاعر والناقد باكتساب علم الشعر إنما يدعوه إلى امتلاك هذه الخبرة، إلا أنه يدعوه إلى امتلاكها لا من حيث هي العلم نفسه، ولكن من حيث هي تكامل بين الغريزة والمهارة المكتسبة، إذ لا جدوى – في رأيه – من هذا العلم إذا لم يكن سندا لغريزة الشاعر المحدث والناقد.

وقد عبر عن هذا التكامل أيضًا بمصطلح الشيمة المركبة[4]، وهو مصطلح يحتفظ للغريزة بمكانها الأصلي الثابت في تصوره للشعر والشعرية رغم إيمانه بحاجة المتأخرين – شعراء ونقادًا – إلى تحصيل علم الشعر ودراسته.

إن ما تختص به الشيمة المركبة أو الخبرة دون غريزة الفطرة كونها الغريزة المهذبة بما يكتسبه الشاعر والناقد من المراس والدراسة، والتهذيب في رأي أبي العلاء هو سبيل كل شاعر إلى الإجادة وسبيل كل ناقد إلى كشف أسرار الجمال.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٤.

(٢) نفسه: ص ٤٤٦.

(٣) نفسه: ص ١٥٦، حيث قوله: (والقريض مشابه أم أدراص، ومن سلكها غير خبير فكأنما سقط من ثبير).

(٤) رسائله / عطية: ص ١١٠.

وإذا كانت سقطياته نفسها قد (جاءت رائعة الفكر والطلاوة فائقة الحلاوة)[1]، فالعلة أن علم الشعر والغريزة قد تكاملا فيها فهذبت فجادت:

مِـــن الــــلاتِـــي أَمَـــــد بــهــنَّ طَـبـعٌ
وهَـــذَّبَـــهُـــنَّ فِـكـرٌ وانــتِـــقَـــادُ[2]

ويعبر أبو العلاء عن هذا التكامل أيضًا بمصطلح «التعاون»، وهو مصطلح يدل دلالة صريحة على أن الغريزة وحدها لم تعد قادرة في عصره على الاكتفاء بنفسها، وعلى أن علم الشعر المحصل وإن غزر لا يجعل من صاحبه شاعرًا مجيدًا إذا لم يكن ممن وهبت لهم الغرائز.

لقد كان من بين ما تميز به الشاعر القديم اكتفاؤه بقوة واحدة هي الغريزة، أما الشاعر المحدث فقد أصبح بعده في حاجة إلى قوتين عبر عنهما أبو العلاء بالفضيلتين كما يتبين من قوله واصفًا شعر بعض أصدقائه: (وقد كان عمل قصيدة على الراء تعاونت عليها فضيلتاه الغريزة المهذبة والبراعة المكتسبة)[3].

ويختار أبو العلاء للدلالة على هاتين الفضيلتين وصفين اصطلاحيين آخرين هما «التبريز في الفهم» و«خلوص الغريزة من التهم»، وذلك عند حديثه عن خبرة الناقد وذوقه.

فممدوح صديقه الشاعر ابن أبي حصينة لما كان (مبرزًا في الفهم خالص الغريزة من التهم يعرف عقود الكلم معرفة الصيرفي... قيض الله سبحانه له من يشفي الغلة)[4]، لكن تعدد النعوت الاصطلاحية لا يغير من كون المفهوم النقدي يظل واحدًا، فالتبريز في الفهم الذي يكمل الغريزة الخالصة من التهم هو نفسه البراعة المكتسبة

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٢٤.

(٢)سقط الزند / شروح: ص ٣٢٣.

(٣) رسائلة / عطية: ص ٢٣٥.

(٤) مقدمة شرح ديوان بن أبي حصينة: ١/٥.

التي تعين الغريزة المهذبة، وهو المفهوم الذي عبر عنه بالشيمة المركبة أو الخبرة كما تبين. وعندما يختل هذا التكامل والتعاون بين الغريزة والفهم يصبح كل تعرض للشعر تهورًا يفضح صاحبه فيكشف عن كونه لا غريزة له[1] أو جهولا[2].

وقد تتغير المصطلحات الواصفة لهذا الجهل لكن الافتضاح يظل واحدًا كما يتبين من قوله يرد على من اعترض عليه في لزومياته: (ومن جهل هذا المعترض أنه وصل بهذين البيتين بيتًا لا يدخل معهما وظن أنه يجوز أن يوصل إليهما، فأنبأ ذلك عن غريزة ناقصة ولب ليس بثابت وتعرض لما لا يحسن)[3].

وتحذيرًا للشاعر والناقد من أن تزل بهما القدمان دعاهما إلى الرياضة والمران والنظر المتكرر في ما لطف وغمض من أحكام القريض، لأن الغريزة التي يهتديان بها أصبحت بعد تحول الشعر إلى صناعة عملية وعلم نظري في حاجة إلى ما يحثها ويدعمها، أي إلى ما يجعلها شيمة مركبة وغريزة مهذبة حسب اصطلاحه النقدي.

إن الطريق إلى الشعر لدى أبي العلاء هو طريق الغريزة الصحيحة لا طريق القواعد والأقيسة، وقد تبدو أحكام الغريزة في ظاهرها مشابهة لأحكام القواعد العلمية لكن ذلك لا ينفي استقلالها عنها، لأنها أحكام تتجسد لديه من خلال مواقف القبول والرفض والحياد والعجز والمصطلحات الدالة عليها، بينما تتجسد أحكام القواعد من خلال الإلزام والترخيص والمنع وما يرتبط بها من مصطلحات كالجائز والمعيب.. فما يعتبره العلماء عيبًا لا يكون بالضرورة هو ما تنكره الغريزة، وما يجيزونه ليس بالضرورة هو ما تقبله، وهذا ما يفسر ميل أبي العلاء إلى بعض التخصيص في استعمال المصطلحات النقدية الواصفة لنشاط الغريزة وأحكام القواعد رغم كونها تبدو متقاربة المفاهيم.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٢) نفسه: ص ٣١٥.

(٣) زجر النابح: ص ١٠٢.

فمفهوما المصطلحين «عيب»[1] و«جائز»[2] ومرادفاتهما يردان في كلامه غالبًا لوصف ما خالف القواعد العلمية لا ما رفضته الغريزة، بينما ترد مصطلحات أخرى كالإنكار والقبح والركاكة والاستقامة والحسن... لوصف ما ترفضه الغريزة أو تقبله، وهو تخصيص كان يسمح له بالحفاظ على استقلال حكمها ولو ورد ملتبسًا بحكم القاعدة العلمية.

فالقواعد مثلًا تجيز همز لفظة القرآن وتركه، لكن هذه اللفظة عندما ترد في الشعر يكون ترك الهمز أقوم[3] في الغريزة.

والعلماء يعتبرون جعل ألف التأسيس من غير بنية الكلمة عيبًا في القافية، لكن ذلك لدى أبي العلاء قد (لا يمتنع في حكم الغريزة)[4].

إن العلاقة بين أحكام الغرائز وأحكام القواعد قد تكون علاقة تطابق وتماثل[5] أو تعارض واختلاف[6]، وهي علاقة تؤكد استقلالها عن القواعد بل وقدرتها على ترجيح بعضها على بعض عندما تتعارض أحكامها في بعض الخلافات العلمية، فأقوال القدماء مثلًا توجب أن الروي في مثل «فرتها وأرتها وأصغرتها» هو الهاء، والمتأخرون يرون أن الروي في ذلك (التاءُ وهي ساكنة، والهاء وصل وهي متحركة، ولو جاء على مذهبهم في هذه القوافي خذها أو منها لكان عيبًا. والغريزة تشهد بما زعموه)[7].

---

(١) انظر اللزوم: ٢١/١، ٢٩، ٣٢. وانظر رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٢، وعبث الوليد: ص ٢٥.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٢٥، ورسالة الغفران: ص ٥٨٢، واللزوم : ٣٢/١.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٨/١، وانظر: ١٨/١.

(٥) القاعدة تجيز = الغريزة تقبل
القاعدة تعيب = الغريزة ترفض.

(٦) القاعدة تجيز ≠ الغريزة ترفض.
القاعدة تعيب ≠ الغريزة تقبل.

(٧) اللزوم: ٢٩/١.

وليست شهادتها هذه إلا الدليل على أن الطريق إلى الشعر إنما يكون بهدي منها لا من القواعد القياسية.

لقد تجاوز أبو العلاء إشارات النقاد[1] المقتضبة إلى الغريزة إلى أن جعل منها عنصرًا جوهريًّا في بناء نظريته النقدية الشعرية، وإذا كنا نجد لدى بعض النقاد المتأخرين عنه كابن منقذ[2] والتبريزي[3] والخويي[4] والخوارزمي[5] ما يبدو تحكيمًا نقديًّا لهذا العنصر في فكرهم الشعري، فإن ذلك يظل مجرد تقليد سطحي لأقواله، إذ لا يبدو – حسب ما اطلعت عليه – أن ناقدًا بعده أو قبله استطاع أن يبلغ في العلم بأسرار الغريزة في الكتابة الشعرية والتلقي ما بلغه هو، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد جعل حقيقة الشعر والشعرية كامنة فيها.

****

---

(١) انظر قول ابن قتيبة متحدثًا عن استعصاء الشعر على الشاعر في بعض الأوقات (ولا يعرف لذلك سبب إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء أو خاطر غم) / الشعر والشعراء : ص ٨٠ – ٨١. وانظر إشارته إلى وشي الغريزة في: ص ٩٠. والحيوان : ٣٨١/٤، وما تقدم.

(٢) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٩، حيث قوله: (وتهذيب الوزن أن يكون حسنًا تقبله النفس والغريزة).

(٣) انظر شرحه للسقط / شروح: ١٨٨٥، حيث قوله: (لو حذفت اللام عند اللفظ، لتبين في الغريزة اعتدال الوزن).

(٤) انظر قوله في التنوير : ١٨٥/٢: (واللام في «ماء الحتف» زائدة في الوزن، ولو حذفت اللام من اللفظ لتبين في الغريزة اعتدال الوزن). وانظر: ١٩٤/١.

(٥) انظر شرحه للسقط / شروح: ص ١٩٤، حيث قوله:(ألا ترى أنك إذا قلت... يقبله الطبع).

المصادر والمراجع

أولًا: القرآن الكريم

ثانيًا - المتون العلائية:

١. إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩م.

٢. استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.

٣. الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضًا أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣هـ / أكتوبر ١٩٨٢م.

٤. الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.

٥. جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرهما.

٦. خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.

٧. الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤م.

٨. ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٩. الرسائل القصيرة والمتوسطة:

- أ – طبعة شاهين عطية، بيروت – ١٨٩٤م، وأعادت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.
- ب – طبعة مرجليوث – المطبعة المدرسية – أكسفورد – ١٨٩٨م، وأعادت نشرها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.
- ج – تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق – ط١ – ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

١٠. رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.

١١. رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.

١٢. رسالة الحروف = رسالة الإغريض.

١٣. رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.

١٤. رسالة الشياطين = رسالة الجن.

١٥. رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر – ١٩٧٥.

١٦. رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر – ١٩٦٣.

١٧. رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت – ١٩٧٩.

١٨. رسالة المنيح: ضمن رسائله المذكورة.

١٩. رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت – لبنان، د.ت.

٢٠. الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.

٢١. زجر النابح: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق – ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.

٢٢. سقط الزند:

- أ – ضمن شروح سقط الزند.
- ب – تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت – ١٩٦٥.

٢٣. شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق – ١٣٧٥هـ / ١٩٥٦م.

٢٤. ضوء السقط:

- أ – مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس.
- ب – تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.

٢٥. عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.

٢٦. الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت – د.ت، (مصورة عن الطبعة التيمورية – ١٣٥٦هـ / ١٩٣٨م.

٢٧. القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نوادر المخطوطات، ط ١، القاهرة – ١٩٥١م.

٢٨. اللامع العزيزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس / ضمن الموضح للتبريزي.

٢٩. لزوم ما لا يلزم:

• أ – طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت – ١٣٨١هـ / ١٩٦١م.

• ب – تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر – ١٩٩٢.

٣٠. ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثانيًا - الكتب القديمة والحديثة:

- أ -

٣١. آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٢. الإتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان – ١٩٧٣.

٣٣. إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت – ١٩٦٦.

٣٤. أخبار البحتري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٣٥. أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الافاق، ط ٣، بيروت – ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٣٦. أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.

٣٧. الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر – ١٩٤٩.

٣٨. أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت – ١٩٦٣.

٣٩. أرجوزة ابن سيدة / ضمن ابن سيدة المرسي: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية – تونس.

٤٠. إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.

٤١. الإرشاد الشافي على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي

٤٢. أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.

٤٣. الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.

٤٤. الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة– ١٩٦١.

٤٥. إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان – ١٩٧٣.

٤٦. إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين / دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ – ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ – ١٩٨٤م.

٤٧. الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة – ١٣٤٥هـ / ١٩٢٧م.

٤٨. الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت / لبنان – ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م.

٤٩. الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت – ١٩٧٣.

٥٠. الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م.

٥١. التماسة عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية / الخرطوم، ودار الفكر / بيروت - ط ١، ١٩٧٥.

٥٢. الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.

٥٣. الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.

٥٤. الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٥٥. الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

٥٦. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

٥٧. الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.

٥٨. إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقفطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٥٩. الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة

الأميرية، القاهرة – ١٩٥٥.

٦٠. الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت – ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م.

٦١. الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد ابن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر – ١٣٨٠هـ / ١٩٦١م.

٦٢. الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٦٣. الأوراق = أخبار الشعراء.

٦٤. أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله ابن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة – ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٦٥. إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي / ضمن شروح سقط الزند.

- ب -

٦٦. البحتري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن اليظي، دار الأندلس، لبنان – ١٩٨٢.

٦٧. البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت – د.ت.

٦٨. البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ – ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٦٩. البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

٧٠. بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد ابن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ /١٩٥٧م.

٧١. بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان ابن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.

٧٢. البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.

٧٣. البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤. البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

- ت -

٧٥. تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دارالمعارف، ط ٣، مصر- ١٩٧٤.

٧٦. تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧. تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨. تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.

٧٩. تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.

٨٠. تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت – ١٩٦٥.

٨١. تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأندلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – د.ت.

٨٢. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت – ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

٨٣. تاريخ ابن الوردي = تتمة المختصر في أخبار البشر.

٨٤. التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعكبري ،

٨٥. تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدراوي، دار المعرفة، بيروت – ١٣٨٩هـ /١٩٧٠م.

٨٦. تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت – ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م.

٨٧. تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر – ١٩٦٨.

٨٨. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة / مصر – ١٩٦٣.

٨٩. تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت – ١٩٨٣.

٩٠. تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩١. التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر– ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م.

٩٢. تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة – ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.

٩٣. التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت – ١٤٠٥ هـ/١٩٨٥م.

٩٤. تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩٥. تلخيص كتاب أريسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).

٩٦. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: للدكتور نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر، ط٢، بيروت – ١٩٧٠.

٩٧. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت / لبنان – ١٩٨٦.

٩٨. التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – د.ت.

٩٩. التنوير = تنوير سقط الزند.

١٠٠. تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخويي، طبع إبراهيم السوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.

١٠١. توشيع التوشيح: للصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.

١٠٢. تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

- ث -

١٠٣. الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.

١٠٤. ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥. ثلاثمائة وخمسون مصدرا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧. ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد / على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان - د.ت.

-ج-

١٠٨. الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت - ١٤١٢ هـ/١٩٩٢م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩. الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م.

١١٠. جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ١، القاهرة -١٣٨٧هـ /١٩٦٧م.

١١٢. جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن طبعة حيدرآباد، ١٣٤٥هـ - دار صادر.

-ح-

١١٣. الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد الدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.

١١٤. الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لآدم ميتز، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧هـ /١٩٥٧م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٥. الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧ /١٩٩٨م.

١١٦. حكيم المعرة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت – ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

١١٧. حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتورجعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق – ١٩٧٩.

١١٨. الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان / الأردن – ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.

١١٩. الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، مصر – ١٩٤٥.

-خ-

١٢٠. خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق – ١٩٧٦.

١٢١. خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكرعلي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر – ١٣٠٤هـ.

١٢٢. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر – ١٢٩٩.

١٢٣. الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت – د.ت.

- د -

١٢٤. دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد / العراق – ١٩٦٤م.

١٢٥. دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق – ١٩٧٧.

١٢٦. دراما المجاز: للطفي عبد البديع، مجلة فصول، المجلد ٦ /العدد ٢ – يناير- فبراير – مارس / ١٩٨٦.

١٢٧. دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت – ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١هـ).

١٢٨. دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا – ١٩٧١.

١٢٩. الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثنى، ط ٢، بغداد – ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

١٣٠. ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق – ١٣٩٥هـ /١٩٧٥م.

١٣١. ديوان الأخطل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت –١٩٧٩.

١٣٢. ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت – ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

١٣٣. ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.

١٣٤. ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة.

١٣٥. ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية / مصر - ١٩٦٠.

١٣٦. ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- ١٩٦٢.

١٣٧. ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.

١٣٨. ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.

١٣٩. ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.

١٤٠. ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٢٥ / ١٩٣١م.

١٤١. ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ /١٩٥٩م.

١٤٢. ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٤٣. ديوان البحتري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.

١٤٤. ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ /١٩٥٠م.

١٤٥. ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.

١٤٦. ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.

١٤٧. ديوان حسان بن ثابت:

- أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب).
- ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.

١٤٨. ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبد القدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت / لبنان - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٩. ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.

١٥٠. ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.

١٥١. ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.

١٥٢. ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.

١٥٣. ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري: تصحيح مكس سلغسون، مطبعة برطرند، فرنسا - ١٩٠٠.

١٥٤. ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت / حلب - ١٩٩٤.

١٥٥. ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.

١٥٦. ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت – ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.

١٥٧. ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت – ١٣٧٧هـ /١٩٥٨م.

١٥٨. ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

١٥٩. ديوان عنترة: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت – د.ت.

١٦٠. ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.

١٦١. ديوان مجنون ليلى: جمع عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر – ١٩٧٩.

١٦٢. ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت – ١٩٦٨.

١٦٣. ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة – ١٣٥١هـ /١٩٣٢م.

- ذ -

١٦٤. الذخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس – ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

١٦٥. ذم الخطإ في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر – ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

١٦٦. ذيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحتري)، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق – ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

١٦٧. ذيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

- ر -

١٦٨. رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبد الملك، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

١٦٩. رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.

١٧٠. الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.

١٧١. رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.

١٧٢. رسالة الجد والهزل / ضمن رسائل الجاحظ.

١٧٣. رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان / ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

١٧٤. رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.

١٧٥. روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد / ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

١٧٦. روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبدالله محمد بن عبدالله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.

١٧٧. الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.

١٧٨. روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

-ز-

١٧٩. زخارف عربية / نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

-س-

١٨٠. السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية: ١٩٨١ / ١٩٨٢م.

١٨١. سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٨٢. سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

١٨٣. السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

١٨٤. سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

١٨٥. السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

- ش -

١٨٦. شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

١٨٧. الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصححها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران – ١٩٧٠م.

١٨٨. شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد ابن محمد، دار المسيرة، ط ٢، بيروت – ١٣٩٩هـ /١٩٧٩م.

١٨٩. شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.

١٩٠. شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت – ١٤١١هـ /١٩٩١م.

١٩١. شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.

١٩٢. شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط ٤، مصر – ١٩٦٥م.

١٩٣. شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق – ١٩٧٧م.

١٩٤. شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت – د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر – ١٢٩٦).

١٩٥. شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت –١٤١١هـ /١٩٩١م.

١٩٦. شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

١٩٧. شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.

١٩٨. شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.

١٩٩. شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

٢٠٠. شرح ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.

٢٠١. شرح ديوان المتنبي: لعبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٢٠٢. شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط / ضمن شروح السقط.

٢٠٣. شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط / ضمن شروح السقط.

٢٠٤. شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد / ضمن شروح السقط.

٢٠٥. شرح شافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن الحسن الأستراباذي النحوي، مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٢٠٦. شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر- ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٢٠٧. شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الحلي عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر- ١٩٨٩.

٢٠٨. شرح كافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن محمد بن الحسن الأستراباذي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.

٢٠٩. شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.

٢١٠. شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢١١. شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م.

٢١٢. شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبد الحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.

٢١٣. شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم االكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٢١٤. شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.

٢١٥. شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.

٢١٦. شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب / سوريا - ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.

٢١٧. شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.

٢١٨. الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.

٢١٩. الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.

٢٢٠. الشعراء وإنشاد الشعر: لعلي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.

٢٢١. شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.

٢٢٢. الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء / ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.

٢٢٣. الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ / فبراير ١٩٩٤م.

٢٢٤. الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

- ص -

٢٢٥. الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.

٢٢٦. صاعد البغدادي، حياته وآثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

٢٢٧. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر- ١٩٧٧.

٢٢٨. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الأندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

- ض -

٢٢٩. ضرائر الشعر للقزاز القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.

٢٣٠. ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.

٢٣١. ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

- ط -

٢٣٢. طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.

٢٣٣. طبقات الصوفية: لأبي عبد الرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

٢٣٤. طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

-ع-

٢٣٥. عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.

٢٣٦. عجائب البلدان للقزويني = آثار البلاد وأخبار العباد.

٢٣٧. العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٣٨. عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.

٢٣٩. العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء / المغرب - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.

٢٤٠. العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د. محمد عبد المجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.

٢٤١. عقد الجمان: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٢٤٢. العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.

٢٤٣. أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.

٢٤٤. أبو العلاء المعري ناقدًا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط١، بغداد - ١٩٨٢.

٢٤٥. أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة – ١٩٨٧.

٢٤٦. أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان – ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة – ١٣٤٤هـ).

٢٤٧. على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة – ١٩٦١.

٢٤٨. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت – لبنان – ١٩٧٢ م، وبتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط ١، بيروت – لبنان – ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

٢٤٩. عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٢٥٠. عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت – ١٩٦٥.

٢٥١. العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدماميني بدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر – ١٣٠٣ هـ.

- غ -

٢٥٢. الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، دار الكتب العلمية، ط.١، بيروت –١٣٩٥هـ /١٩٧٥م.

- ف -

٢٥٣. الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبد الرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط / المغرب – ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٢٥٤. الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥. فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢هـ / ١٩٥٣م.

٢٥٦. الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١م.

٢٥٧. الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

٢٥٨. فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبد الله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤هـ / ١٩٢٥م.

٢٥٩. فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.

٢٦٠. الفقه على المذاهب الأربعة: لعبد الرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.

٢٦١. الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، دار المعارف مصر - د.ت.

٢٦٢. الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.

٢٦٣. فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.

٢٦٤. فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا / ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

٢٦٥. الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر –١٩٦٥.

٢٦٦. الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر – د.ت.

٢٦٧. فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسشكه قدراه زيدين وتلميذه خليان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت / عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.

٢٦٨. في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ – ١٩٨٧.

٢٦٩. في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة – د.ت.

- ق -

٢٧٠. القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت – د.ت.

٢٧١. قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس – ١٩٧٢.

٢٧٢. القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب – ظهر المهراز– فاس – السنة الجامعية ١٩٨٠ /١٩٨١م.

٢٧٣. القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم – ١٩٧٣.

٢٧٤. قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.

٢٧٥. قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.

٢٧٦. القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.

٢٧٧. القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.

٢٧٨. قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٢٧٩. قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر- د.ت.

- ك -

٢٨٠. الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.

٢٨١. الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.

٢٨٢. الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).

٢٨٣. كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ /١٩٦٧م.

٢٨٤. كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.

٢٨٥. كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.

٢٨٦. كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت – د.ت.

٢٨٧. كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر – ١٩٧١.

٢٨٨. كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان – ١٩٥٨.

٢٨٩. كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.

٢٩٠. كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.

٢٩١. الكتب التسعة (صحيحا البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجة والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك)/ ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١ / ١٩٩٥م.

٢٩٢. كشاف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكته ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.

٢٩٣. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت – د.ت.

٢٩٤. كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق – ١٩٧٨.

٢٩٥. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦. الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

- ل -

٢٩٧. لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥هـ / ١٩٦٥.

٢٩٨. لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩. لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت -١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦م.

- م -

٣٠٠. المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلبي / ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ/١٩٧٧ م.

٣٠١. ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقزاز القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢. متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د.ت.

٣٠٣. المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

٣٠٤. المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

٣٠٥. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.

٣٠٦. المجموعة النبهانية في المدائح النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠ هـ.

٣٠٧. المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د.ت.

٣٠٨. المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن / ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.

٣٠٩. المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

٣١٠. مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق / سورية - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٣١١. مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لليافعي عفيف الدين أبي محمد عبد الله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م.

٣١٢. مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار االسودانية، ط ٢، بيروت – ١٩٧٠.

٣١٤. المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.

٣١٥. المزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر – د.ت.

٣١٦. مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٧. المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفراني، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب – ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.

٣١٨. المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبد الحميد، مصر – ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م.

٣١٩. المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيغة، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب – ظهر المهراز – فاس – السنة الجامعية ١٩٩٢ / ١٩٩٣م.

٣٢٠. مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، منشورات دار القلم، الداراليضاء / المغرب – ١٩٩٣.

٣٢١. مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

٣٢٢. المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر ابن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٣. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م.

٣٢٤. معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد دياب، سلسلة نخائر العرب / العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.

٣٢٥. معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، طبع دار المامون، مصر - ١٩٣٨.

٣٢٦. معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، دار صادر، بيروت -١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

٣٢٧. معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

٣٢٨. معجم السلفي = معجم السفر.

٣٢٩. معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد عبد الله ابن عبد العزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.

٣٣٠. معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.

٣٣١. مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.

٣٣٢. مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف،القاهرة / مصر - ١٩٦٣م.

٣٣٣. المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م.

٣٣٤. مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د.ت.

٣٣٥. مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.

٣٣٦. مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

٣٣٧. المفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.

٣٣٨. مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس السنة الجامعية - ١٤١٢هـ /١٩٩١ - ١٩٩٢م.

٣٣٩. المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.

٣٤٠. المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

٣٤١. مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٣٤٢. المقتضب: لمحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٣٤٣. مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.

٣٤٤. مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.

٣٤٥. مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.

٣٤٦. مقدمة كتاب العبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر – د.ت.

٣٤٧. مقدمة مرجليوت = رسائل أبي العلاء.

٣٤٨. ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم آلوارد / ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.

٣٤٩. ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – ١٩٧٧.

٣٥٠. الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت – ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

٣٥١. مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتورعلي سامي النشار، دار المعارف، مصر – ١٩٦٥.

٣٥٢. مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتورعلي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب – ظهر المهراز – فاس – السنة الجامعية ١٩٨٩ / ١٩٩٠م.

٣٥٣. من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبد الرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).

٣٥٤. المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي ابن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩ هـ.

٣٥٥. المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٦. منظومة أبان اللاحقي / ضمن أخبار الشعراء.

٣٥٧. منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبد الرحمان بن محمد/ ضمن العقد الفريد.

٣٥٨. منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي / ضمن مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٣٥٩. منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.

٣٦٠. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.

٣٦١. الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.

٣٦٢. موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.

٣٦٣. موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.

٣٦٤. الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.

٣٦٥. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.

٣٦٦. الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى ابن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

- ن -

٣٦٧. النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.

٣٦٨. النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

٣٦٩. نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣٧٠. نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٧١. النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.

٣٧٢. نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ /١٩٩٣م.

٣٧٣. نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن المفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م.

٣٧٤. النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الإربلي / ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٣٧٥. نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.

٣٧٦. نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت -١٩٨١.

٣٧٧. نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.

٣٧٨. نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.

٣٧٩. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٣٨٠. نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

٣٨١. نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.

٣٨٢. النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت – ١٩٨٩.

٣٨٣. نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة – ١٩٦٣، وبتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان – د.ت.

٣٨٤. نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر – د.ت.

٣٨٥. نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت – ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٣٨٦. النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا – ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م.

٣٨٧. نكت الهميان في نكت العميان: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر – ١٣٣٩هـ /١٩١١م. (طبعة مصورة / دار المدينة).

٣٨٨. النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – د.ت.

٣٨٩. النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٩٠. نيل الأماني في شرح التهاني: لأبي علي اليوسي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع – د. ت.

- هـ -

٣٩١. الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

٣٩٢. همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

- و -

٣٩٣. الوافي بالوفيات: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، طبع باعتناء إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

٣٩٤. الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

٣٩٥. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

- ي -

٣٩٦. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

ثالثًا - المقالات:

٣٩٧. الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ / دسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.

٣٩٨. البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجا: لمحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس / المغرب.

٣٩٩. تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.

٤٠٠. تداخل المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤٠١. تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤٠٢. تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٤٠٣. الخط العربي جماليا وحضاريا: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٤٠٤. الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لمحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.

٤٠٥. الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

٤٠٦. شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ / دجنبر ١٩٧٨ م.

٤٠٧. الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لمحمد الدناي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

٤٠٨. ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ / رمضان - ١٤١٥هـ / فبراير ١٩٥٥م.

٤٠٩. قصيدة المديح النبوي الجديدة: لمحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

٤١٠. مخلع البسيط ليس من البسيط: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس / المغرب.

٤١١. مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤١٢. مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.

٤١٣. المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب- ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤١٤. الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

رابعًا – مراجع فرنسية:

415. Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID , PAR ANDRÉ MIQUEL , EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII / 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE l'UNIVERSITE DE TUNIS.

416. DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE , PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.

417. ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS , CD-ROM, FRANCE, S.A, 4 ème EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.

418. LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL.« QUE SAIS – JE ? » , 1976.

419. NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

****

رمـوز ومختـصـرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (للسقط)
د. ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطليوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

****

فهرست المحتوى

****





نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثاني
تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة:
من جودة الشعر إلى صدق النظم

د. محمد الدناي

الكويت

2014



نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثاني

تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة:
من جودة الشعر إلى صدق النظم

د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

مناف الكَفري

الصف والتنفيذ

أحمد متولي **أحمد جاسم**

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هاتف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

ظهر مفهوم الديوان الشعري في الدرس الأدبي العربي في بداية عصر التدوين، عندما اجتهد بعض العلماء، فعمدوا - صونًا للغة العربية الفصيحة - إلى جمع منظوم من احتَفظت الذاكرة الثقافية الجماعية بأشعارهم من أعلام الشعر الجاهلي والإسلامي، وصنعتها وتوثيقها وتحقيقها، قبل ترتيبها في مصنف مستقل أصبح يوسم بديوان شعر فلان، لحرصهم على نسبة كل متن شعري إلى صاحبه. ثم عمم هذا المفهوم فأصبح مصطلح ديوان يطلق على كل ما ينظمه الشاعر المحدث أيضًا من قصائد ومقطعات طيلة حياته.

وكان من نتاج هذا العرف الأدبي/ العلمي أن ظل مفهوم الديوان الشعري حتى عصر أبي العلاء مرتبطًا من حيث الإنجاز بحياة ثقافية واحدة ممتدة، يبدع خلالها الشاعر نظيمًا يُكَوِّن في مجموعه مصنفًا واحدًا ووحيدًا، يُجمَع في الغالب بعد وفاة صاحبه ليصبح ديوانه الشعري المنسوب إليه دون غيره، تمييزًا له مما يجمع لمن سواه من الشعراء الهالكين.

وقد نجم عن تأخر جمع دواوين الشعراء المحدثين إلى ما بعد وفاتهم، أنهم كانوا يرحلون عن الدنيا دون أن يكونوا قد فكروا في تخصيص ما كان يتجمع لهم - مع مرور الزمن - من منظومهم بأسماء تميزه، أو مقدمات تُعَرِّف بمقاصده واتجاهاته الفنية، رغم أن تسمية الكتب كانت قد أصبحت منذ وقت مبكر نهجًا علميًّا متبعًا في التصنيف والتأليف.

لذا فإن من بين الخصوصيات التي يتميز بها المنجز الشعري العلائي من غيره، أنه يعد في تاريخ الشعر العربي أول منجز لشاعر واحد يخرج إلى القارئ من خلال عدة دواوين شعرية متمايزة، ومتباعدة من حيث تواريخ نظمها واتجاهاتها الفنية أو الفكرية، لانتساب كل واحد منها إلى حقبة يكون فيها الفكر الشعري الإبداعي والأدبي النقدي لدى أبي العلاء قد اصطبغ بصبغة ثقافية ما، جمالية فنية أو أدبية لغوية أو عقدية فلسفية يعبر عنها الديوان المستقل الذي نظم خلالها.

ولم يكتف أبو العلاء المعري بحصر اجتهاده الإبداعي النقدي في جعل منجزه الشعري مقسمًا بين عدة دواوين يستقل كل واحد منها بأشعاره، ولكنه تجاوز ذلك إلى أن خص كل ديوان من دواوينه بعنوان أو اسم مميز له يرتبط بالحقبة التي ظهر فيها، وبمقدمة تعرف بالمرجعيات الجمالية أو الفكرية التي كانت وراء نظمه.

ويبدو أن سبق رهين المحبسين إلى التفرد بهذا النوع من التصنيف الشعري لم يكن – فقط – وليد الذكاء النادر الذي عرف به، ولكنه كان أيضا ثمرة لرحلته المشهورة في منتصف عمره إلى بغداد، وعودته منها غير متأن.

وهي رحلة لم يتكبد الشاعر مشاقها للتظلم لدى الخليفة العباسي كما تردد – دون تمحيص– في المصادر، ولكن للتخلص من مضايقات توالت عليه من أقاربه، فأرغمته على الخروج مغضبا من معرة النعمان، والتوجه إلى بغداد التي كانت قد فتنته من بعيد فظل يحلم بها.

أما العودة إلى الشام فقد عجل الشاعر بها بعد أن خاب ظنه في البغداديين، لكنه لم يستطع نسيان دار السلام، ولذلك اقترنت عودته إلى بلدته بالندم على الرحيل عن العراق وبغداد، فصارت هذه العودة الخائبة بذلك سببًا في اختياره حياة العزلة التي أعلن خلالها ندمه حتى على أن كان شاعرًا مجودًا، فتحول الشعر لديه متأثرًا

بذلك من صورة الإنجاز المتحقق من خلال الديوان الوحيد، إلى إنجاز متناه ومتجدد، يرحل مع الشاعر عبر محطات متمايزة ومتلاحقة، يكون فيها كل ديوان جديد معبرًا تعبيرًا جماليًّا أو فكريًّا عن المرحلة التي أنجبته.

ولم تكن دواوينه الخمسة (سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم، واستغفر واستغفري، وجامع الأوزان، والدرعيات) إلا شهودًا على تشعبات الطريق التي سلكها الإنجاز الشعري العلائي في رحلته الطويلة.

محمد الدناي

فاس/ المغرب

في ١٠/١٠/٢٠١٠

****

القسم الثاني
تحولات الإنجاز ورحلة الكتابة: من جودة الشعر إلى صدق النظم

قد يكون من أهم ما يميز الشخصية الأدبية في مختلف مراحل تاريخ النقد والشعر العربيين قديمًا بعدها الأحادي الذي كان يجعل صاحبها يكتفي بلقب الشاعر أو الناقد غير جامع بينهما، لغلبة النزعة الشعرية لديه على النزعة النقدية أو لطمس الثانيةِ الأولى، وهي خصيصة تجعل دارس هذا التاريخ لا يواجه الصعوبة التي يمكن أن تنجم عن تداخل الوجهين النقدي والشعري لدى نفس الأديب.

وإذا كنا نستثني من هذا الحكم بعض الشعراء الذين جمعوا بنجاح بين الكتابة الشعرية وبين ما يمكن أن يعد تنظيرًا نقديًّا لها، فإن ما يميز جهودهم النقدية تلك، فما يمكن نسبته إلى أبي تمام[1] وغيره من الشعراء الذين سلكوا مسلكه في نقد الشعر[2] من آراء نقدية، لم يكن في حقيقته إلا قسمًا من البناء الشعري أو نوعًا من النسج الشعري يسخر فيه الشاعر مقدمات[3] القصائد أو خواتيمها[4] أو ما تناثر من أبياتها لحمل خطابه (النقدي).

---

(١) انظر مقالة: مع أبي تمام الناقد/ عبد الله الطيب/ مجلة دراسات أدبية ولسانية/ العدد ٤/ السنة ١٩٨٦. وأبو تمام الطائي: ص ٢٤٠ – ٢٤٢، والقصيدة عند مهيار: ١/٣ – ٥، ومفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري/ رسالة مرقونة: ٢/٢٦٤، حيث يتضمن الملحق أشعارًا ناقدة من القرن ٣.

(٢) كأبي نواس وابن المعتز وأبي الطيب ومهيار وغيرهم. انظر دواوينهم.

(٣) انظر بعض قصائد أبي نواس.

(٤) انظر بعض قصائد أبي تمام.

وإذا كانت مؤلفات ابن المعتز وحازم القرطاجني وأشعارهما تشهد على استقلال الشخصية الشعرية لديهما عن أختها النقدية، فإن عدم التكافؤ كان السمة التي اتسمت بها العلاقة بين المنحيين الشعري والنقدي في آثارهما، فالبساطةُ النسبية لآراء ابن المعتز النقدية بالقياس إلى ما سيظهر بعدها وبالقياس إلى جودة أشعاره جعلت السبق لشخصيته الشعرية، وطرافةُ آراء حازم القرطاجني النقدية وعمقُها ودقتُها وتشعبُها بالقياس إلى النفس شبه العلمي لأشعاره، جعلت التاريخ يسجل اسمه باعتباره ناقدًا تعاطى بعض النظم دون أن يبرز فيه تبريزه في النقد.

ولكل ذلك لا أجد أية مبالغة في اعتبار أبي العلاء الأديب الوحيد الذي تفاعلت في مؤلفاته الشخصيتان الشعرية والنقدية تفاعلاً متكافئًا[1]، فالحيز الواسع الذي يشغله في مصنفاته حديثه عن الشعر وشرائطه يجعل منه ناقدًا خبيرًا، والدواوين المتعددة التي نظمها تجعل منه شاعرًا حاذقًا، وبين خبرته النقدية وحذقه الشعري تصبح حقيقة الشعر لديه – مبدئيًّا – حقيقتين: حقيقة نظرية يكشف عنها تصوره النقدي للشعر من حيث جوهره وشرائطه وتحكم الغريزة فيه، وهو التصور الذي حاولنا بناء مفاهيمه الكبرى، وحقيقة عملية يكشف عنها إنجازه الشعري نفسه بتراكمه وتحولاته عبر مختلف مظاهر رحلة الكتابة الشعرية ومراحلها.

والمسافة بين الحقيقتين قابلة لأن تضيق ضيقًا يجعل إحداهما مرآة للثانية، أو أن تتسع اتساعا يجعل الإنجاز يبدو غريبًا مفتقرًا إلى أرضيته النقدية، أو يجعل التصور النقدي يبدو عقيمًا عاجزًا عن الإثمار الشعري، فالكتابة الشعرية قد تكون نتاجًا لتصور نقدي سابق، وقد تكون تأسيسًا لتصور نقدي لاحق، وقد يصاغ التصور النقدي دون أن يترجم إلى كتابة، وقد تنجز الكتابة وتظل بدون سند نقدي سابق أو تأويل نقدي لاحق يفسرها، ولا تتحدد المسافة بين الحقيقتين إلا بقياس إحداهما إلى الأخرى.

---

(١) يمكن أن نتحدث عن أبي هلال العسكري وابن رشيق وابن الخطيب باعتبارهم نقادًا شعراء أو شعراء نقادًا، لكن عدم التكافؤ يظل غالبًا على آثارهم.

وإذا كان التكافؤ بين الشخصيتين النقدية والشعرية الذي كاد أن يتفرد به[١] فكر أبي العلاء الشعري قد جعله علمًا من أعلام هذا الفكر في الثقافة العربية الإسلامية وربما في الثقافة الإنسانية، فقد كان من ثمرات هذا التكافؤ خروج إنجازه الشعري بتعدد صوره عن الصورة التي كانت سائدة.

فأبو العلاء – حسب ما استطعت الوصول إليه – كان أول شاعر رسم عن قصد الحدود الفاصلة بين أشعاره المتراكمة من خلال نظم عدة دواوين يستقل كل واحد منها بمادته الشعرية، بل إنه كان أول من جعل لكل ديوان شعري من دواوينه – فضلاً عن الشرح – لقبًا خاصًّا[٢] به يميزه من غيره من الدواوين.

والمصادر[٣] تشير إلى أن له دواوين شعرية بدأها ولم يكملها أو أكملها وفقدت، ورغم ذلك بلغ ما نعرفه أو نعرف أسماءه من آثاره الموزونة خمسة دواوين صريحة[٤] هي: سقط الزند واللزوم وجامع الأوزان[٥] واستغفر واستغفري[٦] والدرعيات، وهو إنجاز شعري غزير من حيث كمه[٧] لكن هذه الغزارة لم تكن وليدة مراكمة تلقائية سانجة للقصائد والأبيات، فتعدد دواوينه وتنوع أسمائها كانت له دلالته النقدية لأنه كان ثمرة لتصور نقدي مكتمل وتأمل في المنجز نفسه.

إن تعمده جعل كل ديوان يستقل باسمه وبأبياته وقصائده كان تعبيرًا عن رغبته في لفت نظر المتلقي إلى أن كل ديوان يرتبط برؤى نقدية أو فكرية تتحكم فيه وتميزه

---

(١) قد يكون حازم القرطاجني أقرب النقاد الشعراء إلى أبي العلاء من حيث المزاوجة بين التنظير النقدي والكتابة الشعرية. وتأثره به غير خفي.

(٢) نجد ألقابًا كالمعلقات والمذهبات..الخ وصفت بها بعض الأشعار لكنها من وضع المتلقين لا الشعراء، لأنها لا تتعلق بأشعار شاعر واحد. انظر جمهرة أشعار العرب.

(٣) معجم الأدباء: ١٦٢/٣.

(٤) نلمح إلى أخرى غير صريحة جمع فيها بين المنثور والمنظوم كملقى السبيل.

(٥) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٧.

(٦) نفسه: ص ٥٣٨.

(٧) جامع الأوزان ٩٠٠٠ بيت، والاستغفار ١٠٠٠٠.

من سواه، وإلى أن الاسم الذي اختاره له هو الخط الذي يرسم حدود الإنجاز الشعري منبئًا بانتهاء مرحلة أو معلنًا التحول إلى مرحلة أخرى جديدة.

إن تعدد الدواوين في المتن الشعري العلائي لم يكن عبثًا شعريًّا، وتنوع أسمائها لم يكن مجرد استلذاذ بوضع الأسماء وتغييرها، ولكنها كانت محطات في مسار إنجازه الشعري المتحول ومنعطفات تشهد بأن حقيقة ما أنجزه تكمن في تحولاته الحاسمة لا في تراكمه، فقياس شعرية دواوينه بعضها إلى بعض لا يكشف عن تحول في طريقة الكتابة فحسب ولكن عن تحول في الرؤية الشعرية نفسها، بل وعن تنكر للشعر ونزوع نحو ما عابه على العلماء وضعفة المحدثين وأنكرته غريزته الشعرية من منظومهم.

لكننا نستطيع رغم هذا التعدد أن نقف من خلال تتبع رحلة كتابته الشعرية ورصد المظاهر المختلفة لإنجازه الشعري عند ثلاث محطات كبرى أو مراحل دالة على عمق التحول هي:

١ - مرحلة السقط باعتبارها المرحلة التي انتسب فيها أبو العلاء إلى الشعر المجود وافتخر بأنه شاعر حاذق قادر رغم تأخر زمانه على أن يأتي بما لم تستطعه الأوائل.

٢ - مرحلة اللزوم باعتبارها المرحلة التي تنكر فيها للشعر معتبرًا إياه هنوات[١] يغنيه علمه عن والتجمل[٢] بها.

٣ - مرحلة الدرعيات باعتبارها مرحلة أخيرة انتهى فيها إلى التوفيق بين كذب الأشعار وبين الخير غير مُفَرِّطٍ في جودة الشعر ولا في نبل القيم الأخلاقية.

****

---

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ٥٢، حيث قوله: «إنما أجبته بنثير دون نظيم لأنني منذ سنوات أعرضت عن تلك الهنوات».

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، حيث قوله على لسان الشاحج: «ولدي بمن الله من العلوم الغريبة والآداب الشاردة ما يغنيني عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره».

الباب الأول

الانتساب إلى الشعر: مرحلة السقط

اعترف القدماء لأبي العلاء بالتبريز في كثير من المعارف والعلوم[1] فاقترن اسمه لديهم بها، وأصبح وصفه بالشاعر لقبًا من عدة ألقاب كان يوصف بها في المصادر.

ولعل اكتفاء الأجيال الأولى من المؤرخين بوصفه عند ذكر اسمه بالمعري دون نسبته إلى علم[2] بعينه، كان حرصًا منهم على أن تظل صفة المشاركة وحدها قادرة على التعريف بفضله وتبريزه المتنوع بتنوع المعارف التي نبغ فيها لأن وصفه باللغوي أو الشاعر قد يوهم القارئ أنه لم يبرز إلا في العلم الذي عرف به.

وعندما مال المتأخرون من المؤرخين إلى وصفه ببعض الألقاب العلمية لم يكن لقب الشاعر مقدمًا على غيره، فقد وصفه بعضهم بأنه لغوي[3] قبل وصفه بالشاعر، ووصفه بعضهم بأنه عالم لغوي شاعر[4] بينما اكتفى آخرون بوصفه بلقب واحد كالأديب[5] أو العالم[6] المشهور.

---

(١) انظر نزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٥٤، حيث قول المكي: «... وكان إمامًا في اللغة فما صاحب المجمل، وفي الفلك ورصد الكواكب فما أفلاطون، وفي المنطق فما المعلم الأول».

(٢) انظر دمية القصر: ١/١٥٨، الأنساب: ١/٤٨٤، نزهة الألباء: ص ٣٥٣، المنتظم: ٨/١٨٤، معجم الأدب: ٣/١٠٧، مرآة الزمان/ تعريف: ص ١٤٣، الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٤٨٦، ونجد ذلك عند من أدركهم: انظر تتمة المختصر: ١/٥٣٩ - ٥٤٠، ومسالك الأبصار: ص ٢١٧: (مطلعًا على العلوم)، والوافي بالوفيات: ٧/٩٥: (صاحب التصانيف).

(٣) وفيات الأعيان: ١/١١٣، وتاريخ الإسلام/ تعريف: ص ١٨٩، ومرآة الجنان/ تعريف: ص ٢٩٧، ولسان الميزان: ١/٢٠٣، والنجوم الزاهرة: ٥/٦١، وبغية الوعاة: ص ١٣٦، وشذرات الذهب: ٣/٢٨٠، ونزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٥١. وفي تقديم هذا الوصف ما يبطل رأي السعدني الذي ذهب إلى أن أبا العلاء لم يعرف بين العلماء بشخصيته النحوية اللغوية. انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٧٣.

(٤) انظر المختصر في أخبار البشر: ٢/١٧٦.

(٥) انظر الكامل لابن الأثير: ٨/٨١.

(٦) انظر معاهد التنصيص: ١/١٣٧.

وقد بدا هذا الاهتمام بشخصيته العلمية واضحًا حتى لدى من فضلوا الاكتفاء بنعته بالمعري عند الإشارة إليه، فإذا نحن استثنينا السمعاني[١] وابن الجوزي[٢] اللذين يشيران إلى براعته الشعرية قبل الإشارة إلى تبريزه في اللغة أو الأدب، نجد معظم المؤرخين يتفقون على التنويه بحذقه في اللغة والأدب قبل وصفه بأنه كان جيد الشعر[٣] أو حسنه.

وإذا كانت قلة من هؤلاء قد آثرت وصفه بالشاعر فإن ما ميز هذا التلقيب اقترانه بصفة علمية أخرى هي اللغوي[٤] أو البحر في اللغة[٥]، أو بالإشارة إلى أن تصنيفه كان في الشعر واللغة[٦].

ولم يرد وصفه بلقب الشاعر وحده - حسب ما استطعت الاطلاع عليه - إلا في مصدر واحد هو تاريخ بغداد حيث وصفه البغدادي بأنه أحمد بن عبد الله بن سليمان أبو العلاء التنوخي الشاعر[٧]، وما يميز هذا المصدر من كل المصادر اللاحقة قدمه لأنه يعد أقدم مؤلف يشير إليه بعد ذيل اليتيمة وأول مصنف ترد فيه ترجمته مفصلة صريحة.

وهي مفارقة تدل على أن مزاحمة شخصيته العلمية لشخصيته الشعرية كانت تزداد بتوالي العصور نتيجة اهتمام طلاب العلم اللاحقين بما صنفه من نفائس علمية إعجابا بها في حد ذاتها، أو استجابة لما أثر عنه من أنه كان ينفر تلامذته من رواية أشعار صباه[٨] ويحثهم على الاشتغال بما سوى سقط الزند من كتبه، أو خوفا من

---

(١) انظر الأنساب: ١/ ٤٨٤ حيث قوله: «كان حسن الشعر جزل الكلام فصيح اللسان غزير الأدب عالمًا باللغة حافظًا لها».

(٢) المنتظم: ٨/١٨٤.

(٣) انظر نزهة الألباء: ص ٣٥٣، ومعجم الأدباء: ٣/١٠٨، وبغية الوعاة ص: ١٣٦، حيث يصفه السيوطي بأنه كان غزير الفضل، عالمًا باللغة، حاذقًا بالنحو، جيد الشعر.

(٤) انظر البداية والنهاية: ١٢/٧٢، حيث يقول ابن كثير: «أبو العلاء... الشاعر المشهور بالزندقة، اللغوي».

(٥) انظر الأنساب:٥/٣٤٢، حيث قول السمعاني عن المعرة:«والمشهور بها.. البحر الذي لا ساحل له في اللغة أبو العلاء».

(٦) انظر البداية والنهاية: ١٢/٧٢، وعقد الجمان/ تعريف: ص ٣١٩، حيث وصف بأنه «صاحب الدواوين والمصنفات في الشعر واللغة».

(٧) تاريخ بغداد: ٤/٢٤٠.

(٨) مقدمة شرح التبريزي للسقط/ شروح: ص ٣.

شبهة الاشتغال بأشعار ارتبطت لدى بعض العلماء بالزندقة والكفر، فقد اعتذر ابن الجوزي في ترجمته له بأنه أنما أورد أشعاره[١] ليستدل بها على كفره، ثم هاجم من قيل عنهم: إنهم أنشدوا على قبره عنده موته ثمانين مرثية فقال: «وهَؤلاءِ بينَ أمرينِ: إما جُهّالٌ بما كان عليه وإما قليلو الدِّينِ لا يُبالون به، ومن سَبَرَ خَفِيَّاتِ الأمورِ بانتْ له، فكيف بهذا الكفرِ الصريحِ في هذه الأشعارِ»[٢].

لكن هذا الاهتمام الكبير بمصنفاته غير الشعرية وما نجم عنه من بروز قوي لشخصيته العلمية لا يغير حقيقة ثابتة لا يمكن إغفالها هي أن دخوله سجل التاريخ إنما كان بشخصيته الشعرية لا العلمية، فأقدم خبر يروى عمن عرفه في معرة النعمان قبل رحلته إلى بغداد واشتهاره بها[٣] يصفه بأنه شاعر[٤] ظريف دون أن يضيف إلى ذلك لقبًا علميًّا آخر، وأقدم ما يروى عمن لقيه وتلمذ له ببغداد خبر يذكر فيه أبو القاسم التنوخي أنه «قرَأَ عليه ديوانَ شعرِه ببغداد»[٥]، وهو يقصد ما كان قد نظمه حتى سنة ٣٩٩ هـ من أشعار صباه كما سماها في خطبة السقط.

وما نفيده من هذا الخبر أن شاعريته عندما رحل إلى العراق للاطلاع على ما في مكتباتها من كنوز علمية كانت مكتملة، وأن إعجاب البغداديين الذين كانوا يعرفون أشعار الشريفين ومهيار وابن نباتة السعدي به إنما كان إعجابًا بشعره بعد أن وجدوا فيه من مظاهر التجويد ما جعلهم يروونه عنه، ولم يكن هذا الشعر إلا قسمًا من الديوان الذي سيوسم بعد ذلك بسقط الزند.

---

(١) المنتظم: ١٨٨/٨.

(٢) نفسه: ١٨٨/٨.

(٣) الدليل على ذلك أن الثعالبي لا يذكر من الألقاب إلا لقبه الذي ذكره المصيصي ونسبته إلى معرة النعمان التي كان يعيش بها، وأن مرحلة الهزل في حياته سابقة للعزلة.

(٤) انظر تتمة اليتيمة: ص ١٦، حيث يقول الثعالبي: «وكان حدثني أبو الحسن الدلفي... قال: لقيت بمعرة النعمان عجبًا من العجب، رأيت أعمى شاعرًا ظريفًا يلعب بالشطرنج والنرد ويدخل في كل فن من الجد والهزل، يكنى أبا العلاء». وعدم إشارة الثعالبي إلى شخصيته العلمية يدل على أنه كان معروفًا قبل اعتزاله بشخصيته الشعرية فقط، والأبيات التي رواها له الدلفي المصيصي تؤكد أن الناس في هذه المرحلة عرفوه وأعجبوا به شاعرًا لا عالمًا.

(٥) تاريخ بغداد: ٢٤٠/٤.

فسقطياته هي الديوان الذي انتسب به إلى الثقافة الشعرية من حيث هي إبداع يتذوق لا متون تروى، واستحق به لقبَ الشاعر أولَ ألقابه الأدبية.

ولا تكمن أهمية السقط في كونه ديوانه الأول فحسب، ولكن في كونه الديوان الذي تتجسد فيه كل التصورات النقدية التي عبر فيها ضمنيًّا عن موقفه من الشعراء القدامى والمحدثين وأشعارهم، وكشف فيها - إذا ما نحن أردنا البحث عن آثار هذه التصورات في دواوينه - عن نسبه الشعري وعن مصادر كتابته الشعرية، فتصوراته النقدية وإن كانت في ظاهرها تبدو توجيها للشعراء اللاحقين تعد في الحين نفسه تفسيرًا نقديًّا للأصول الفنية التي بنيت عليها القصيدة في السقط باعتباره في مجمله ديوان قصائد لا ديوان مقطعات[1].

وإذا نحن تجاوزنا هذا الديوان تصبح تلك التصورات غريبة عن نظمه إذا ما هي قيست إلى جل ما نظمه في دواوينه الأخرى لأن انتسابه إلى الشعر إنما كان من خلال أشعاره الأولى أي أشعار السقط، أما باقي دواوينه فقد كانت مظهرا لتنكره للشعر وتجسيدًا لموقفه الفكري الأخلاقي الذي أعلن فيه أنه رفض القريض وطلقه طلاقًا لا رجعة فيه[2] كما سيتضح.

ونستثني من هذه الدواوين ديوانه الأخير الذي عاود فيه من جديد الانتساب إلى الشعر المجود في أواخر حياته لكن دون التراجع عن موقفه الأخلاقي من رذائل الشعر وعن بحثه عن الفضيلة.

****

(١) نستثني من ذلك قطعا قليلة لعل بعضها بقايا من قصائد مطولة ضاعت أو اقتضبها الشاعر نفسه في مرحلة العزلة.

(٢) انظر خطبة السقط/ شروح: ص ١٠، حيث قوله: «ثم رفضته رفض السقب غرسه».

الفصل الأول

ملابســات الانتســاب

لم يواجه المتأدبون في مختلف صنوف الإبداع غير الشعري ما واجهه الشعراء المولدون والمحدثون من قيود نقدية أرغمتهم على تحمل سبة الحداثة في مرحلة أولى ثم التنكرلها في مرحلة لاحقة.

لقد كان نعت الحداثة كافيًا لأن يجعل العالم/ الناقد يستقبح نفس الشعر الذي أعجب به معتقدًا أنه لشاعر قديم فيدعو إلى تخريقة[1].

إن انتماء الشاعر إلى عصر المولدين والمحدثين كان يعد إقصاء ضمنيًّا لهم من مجال الاهتمام العلمي/ النقدي، فالشاعر المستحق لأن يعترف به ويهتم بأشعاره كان من انتسب إلى أعصر الفحولة والفصاحة لا من تأخر زمانه رغم أن ما نظمه المحدثون كان قد كثر وغزر حتى هم بعض العلماء بروايته[2].

ويبدو أن عدم الاعتراف بشاعرية المولدين كان مما أفاد منه المحدثون أنفسهم، فعدم خضوع أشعارهم لسلطة العلماء/ النقاد وأحكامهم لحداثتهم وحداثتها سمح لهم بأن يجعلوها – غير مقيدين بأحكام العلماء – ترجمة لحياتهم، وتعبيرًا عن مختلف المظاهر الحضارية لعصرهم الجديد، ولعل دعوة أبي نواس الشعراء إلى نبذ ما كان الشاعر القديم مشغولاً به من أوصاف والتفرغ لوصف ملذات الحياة الحضرية تعد نموذجًا مكتملاً لما استطاع المحدثون إفادته من إهمال العلماء لهم وانصرافهم إلى

(١) انظر الموازنة: ١/٢٣، حيث خبر أمر ابن الأعرابي بكتابة شعر أبي تمام، ثم بتخريقه عندما علم أنه له.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ١/٦٣، حيث قول أبي عمرو بن العلاء المشهور: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته».

القدماء وحدهم، وما يستنتج من ذلك أن الجيل الأول من المحدثين لم يواجه العوائق العلمية/ النقدية التي واجهتها الأجيال المتأخرة، لأن رفض العلماء لهم ولأشعارهم لم يكن راجعًا إلى الحداثة الفنية لهذه الأشعار من حيث هي معان وأغراض وأساليب جديدة في الصياغة الشعرية، ولكن إلى حداثتها من حيث صدورها عن شعراء ينتسبون إلى زمن فلكي متأخر عن أزمنة الفحول القدماء فما كان الشاعر المولد/ المحدث ينظمه من أبيات أو قصائد كان يرفض – وإن أشبه أشعار القدماء – لأن زمن قائله متأخر.

ولم تبدأ مشكلة المحدثين الحقيقية إلا عندما اعترف النقاد بهم وحاولوا إنصافهم، فابن قتيبة يصرح في مقدمة كتابه عن الشعر والشعراء بأنه لن يسلك سبيل من سبقه في التعصب للقدماء ورفض المحدثين لأنه سيجعل جودة الشعر[1] معياره في الحكم على الشعراء غير ملتفت إلى عصورهم وأزمنتهم، لكننا عندما نحلل مفهوم الجودة لديه نجدها تكمن[2] في الاتباع الحرفي لأساليب القدماء الشعرية ومعانيهم.

ولم يكتف الناقد بإلزام الشاعر المحدث بهذه الأساليب ولكنه تعدى ذلك إلى منعه من أن يجعل شعره تعبيرًا عما يشاهده في بيئته المكانية والزمانية، وذلك حين حكم بأنْ «لَيْسَ لِمُتأخِّرِالشعراءِ أن يخرجَ عن مذهبِ المتقدِّمينَ...

فيقِفَ على منزلٍ عامرٍ ويبكيَ على مُشَيَّدِ البنيانِ لأن المتقدمين وقَفوا على المنزل الداثِرِ والرَّسْمِ العافي، أو يرحلَ على حمارٍ أو بغلٍ ويصِفَهما لأن المتقدمين رَحَلوا على الناقةِ والبعيرِ.. أو يقطعَ إلى الممدوح منابتَ النَّرْجسِ والوَرْدِ والآسِ لأن المتقدمين جَرَوا على قَطْعِ منابت الشِّيحِ والحَنوَةِ والعَرارِة..»[3].

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥.

(٢) انظر قوله في نفس الصفحة بعد ذكر أقسام القصيدة القديمة: «والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب».

(٣) الشعر والشعراء: ١/٧٦ –٧٧.

وما نستنتجه من كلامه هذا أن العائق النقدي الذي أصبح الشاعر المتأخر يواجهه لم يعد كامنًا في حداثته هو نفسه ولكن في حداثة أساليبه الشعرية.

إن العلماء الذين كانوا ينزهون مصنفاتهم عن ذكر أسماء الشعراء المحدثين أصبحوا لا يتحرجون بعد عصر ابن قتيبة من الجمع بين أخبارهم وأخبار الشعراء القدامى في نفس المؤلف، لكن مفهوم الجودة الشعرية ظل مرتبطًا بصورة القصيدة القديمة فأصبح الشاعر المحدث موزعًا بسبب ذلك بين زمنين: زمنه الفلكي وزمن آخر شعري موروث عمن عاشوا فيه حقيقة من الجاهليين.

وقد حاول أبو نواس في وقت مبكر أن يواجه حيرة انتساب الشاعر الواحد إلى هذين الزمنين المتباعدين فدعا إلى تقويض الأصول الفنية للقصيدة العربية القديمة لتعبيد الطريق أمام أساليب فنية جديدة تكون نواة لتأسيس قصيدة حديثة كانت ستوصف بقصيدة الأعاجم أو قصيدة المحدثين أو بما سوى ذلك من الأسماء، ولكنها كانت ستكون في جوهرها غريبة عن القصيدة العربية الأصلية.

إلا أن المجهود الذي بذله أبو تمام لإيقاف المد النواسي وبعث القصيدة القديمة في لباس حضري[١] سد الطريق أمام ما سعى إليه أبو نواس وهو يعمل على تقويةِ الإحساس بازدواجية النسب الفلكي والشعري لدى الشعراء المحدثين، وتشكيكِ النقاد في قدرة المتأخرين على الإجادة في ما أُلزِموا به من أساليب شعرية موروثة عن القدماء، ولذلك وجد أبو تمام نفسه ملزمًا بإضعاف هذا الشك وإبطاله مؤكدًا أن تأخر زمنه لم يمنعه من أن يجيد إجادة القدماء[٢].

إن الشاعر القديم كان يعيش بنسب واحد حقيقي يشده إلى عصره وشعره في بيئة مكانية وزمانية واحدة أنتجته كما أنتجت شعره لأن ما كان ينظمه كان بنفس اللغة

(١) انظر توضيح ذلك في مبحث لاحق، وانظر القصيدة عند مهيار: ٣/١ – ٥.

(٢) انظر قوله: يقول من تقرع أسماعه × كم ترك الأول للآخر، ديوانه: ١٦١/٢.

التي كان أهل زمانه في بيئته يتكلمون بها، فقد كان شعرًا قديمًا مقولاً بلغة قديمة في زمن قديم.

أما المحدثون فقد أصبح عليهم أن ينظموا كالقدماء شعرًا قديم الصورة بلغة وأساليب تنتمي إلى عصر قديم، ولكن في زمن حديث يتكلم أهله لغة عربية حديثة مولدة أو لغة أعجمية، وهذا ما جعل الشعراء في عصر أبي العلاء يبدون أكثر إحساسًا بمشكلة الازدواج التي كانت تنجم عن استعارتهم صورة الشعر من العصر الجاهلي وبيئته البدوية.

فتأخر أزمنتهم عن حقب الشعر الأصيل الجيد بالضرورة لقدمه كان تهمة بل سبة واجههم بها خصومهم[(١)]، وإلحاحُ بعضهم على الافتخار بأن قصائدهم رغم تأخر زمانها تفوق[(٢)] أشعار القدماء جودة لم يكن إلا تعبيرًا عن أن التوفيق بين نسبهم الفلكي ونسبهم الشعري لم يكن بالاختيار السهل.

ولم يكن هذا التوفيق وحده هاجس الشعراء، فقد كان على ذي الأصل غير العربي منهم أن يتحمل إلى جانب ذلك عبء التوفيق بين نسبه الأعجمي وبين النسب العربي لشعره الحديث/ القديم معترفًا بانتمائه إلى ثلاثة أنساب[(٣)]: نسب الزمن ونسب الشعر ونسب العرق.

---

(١) انظر قول مهيار: يعيرني الحدثان وهو أعزلي ... كفى جذعا أن فاتك الشوط قارحا

وهل ضائري شيئًا إذا جئت آخرًا ... تأخر ميلادي وقد جئت فاصحا

ديوانه: ١/١٩٧.

(٢) انظر قول مهيار: أخرها الميلاد وهي رتبة ... في الشعر بالتقديم أولى وأحق

إذا قرنت بالفحول شأوها ... حكمت أن السابق الذي سُبق

ديوانه: ٢/٣٤٩.

وانظر: ٢/٣٣٢ حيث قوله: غريبة الحدثان في أزمانها ... بذت فحول الشعراء السبّقا

(٣) انظر قول الرستمي: إذ نسبوني كنت من آل رستم ... ولكن شعري من لؤي بن غالب

اليتيمة: ٣/٣٠٠.

وانظر قول مهيار: ومن العجائب إن كسرى والدي ... وأنا بناتي في الفصاحة خندف.

ديوانه: ٢/٢٧٢.

ولم يعان أبو العلاء مما عاناه الأعاجم، فنسبه العربي الصريح كان قد أعفاه من عبء النسب الثالث نسب العجم، لكن قوله:

وإنِّـــي وإنْ كُـنـتُ الأخـيـرَ زَمـانُـه

لآتٍ بمـا لـمْ تـسـتـطِـعْـه الأوائـــلُ[1]

شاهد على أنه عانى كغيره من المحدثين من الازدواجية الناجمة عن التعارض بين زمنه الفلكي وزمن شعره، أي عن انتسابه في آن واحد إلى ثقافة المحدثين وإلى النموذج الشعري القديم.

إن انتساب أبي العلاء إلى عصور المحدثين – من حيث هو شاعر لا من حيث هو ناقد – كان يفرض عليه بالضرورة أن يكون له موقف غير معاد لهم، ومعاصرتُه لبعض الشعراء المجيدين وتأخرُ عصره عن زمن بعض من اشتهر من حذاق المحدثين كانا يفرضان عليه أن يميل بموقفه النقدي إليهم أو إلى بعضهم، لكن انتسابه إلى المدرسة الشامية[2] التي عرف جل شعرائها بحماية التقاليد الشعرية الأصيلة جعل ذوقه النقدي يميل إلى القديم.

ويعني هذا الخضوع المزدوج لتأثيري الحداثة والقدم اللذين فرضهما عليه انتسابه بتاريخ ميلاده إلى ثقافة المحدثين وبذوقه الشعري إلى عصور الفصحاء..

أن سقط الزند لم يكن وليد نظر بسيط إلى أشعار القدماء أو أشعار المحدثين، ولكنه كان ثمرة لتفاعل عميق بين مؤثرات ثقافية شعرية ونقدية قديمة وحديثة يمكن إجمالها في المؤثرات الثلاثة الآتية: ثقافة المحدثين والولاء الشعري والنسب الشعري.

****

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٥٢٥.

(٢) انظر يتيمة الدهر: ١/١٢، حيث يقول الثعالبي: «ولم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها أشعر من شعراء عرب العراق... ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة...».

المبحث الأول

ثقافة المحدثين

ينتسب أبو العلاء تاريخيًّا إلى ثقافة القرن الرابع الهجري، وقد يكون من بين أهم ما أفاده من تأخر زمانه أنه وجد أمامه رصيدًا ثقافيًّا غنيًّا ومتنوعًا لم يكن متاحًا لمن سبقوه، فالقرن الرابع كان العصر الذي ازدهرت فيه مختلف المعارف والعلوم التي وضع علماء القرنين السابقين ومتأدبوها نواتها وأسسها، وإفادته من هذه المعارف لا تكشف عنها مؤلفاته العلمية ورسائله فحسب، فتصوراته النقدية للشعر وأشعاره نفسها لم تكن إلا خلاصة لهذا الرصيد الثقافي.

ويمكن أن نقسم رصيده من المعارف قسمين: ثقافة غير شعرية تمثلت في العلوم النقلية والعقلية والأدبية التي كانت رائجة في مجالس الدرس وفي مختلف التصورات النقدية التي حفلت بها المصنفات النقدية والبلاغية وغيرها من المصنفات، وثقافة أخرى شعرية تمثلت في ما نظمه المحدثون أنفسهم وفي الموروث الشعري الغني الذي أحاطت به حركة التدوين باعتبارها جهودًا ثقافية حديثة جعلت همها جمع الشعر القديم وحفظه.

وعندما نتأمل في فاعلية هذا الموروث يتبين لنا أنه كان - فضلاً عن تأثيره العلمي القوي في الدرس اللغوي - مصدرًا لمعظم التصورات النقدية التي تناولت الشعر العربي، وهو ما يجعله مع هذه التصورات بناء متكاملاً يمكن نعته بالمشارب الشعرية النقدية لأنها كانت المشارب التي تستمد منها الشاعرية قوتها والشعرية هويتها، وبذلك يصبح الرصيد الثقافي الذي ارتبط به سقط الزند متجسدًا في مختلف معارف العصر وعلومه، ثم المشارب فأشعار المحدثين.

أولاً - المعارف والعلوم:

استثمر أبو العلاء مختلف معارف عصره في بناء أشعار السقط وغيره من دواوينه، وكان هذا الاستثمار ظاهرة شعرية متميزة من حيث غزارة المصطلحات والمفاهيم العلمية التي تضمنتها أشعاره.

ولم يكن استثمار المعارف في الشعر ظاهرة جديدة على الشعراء المحدثين المتأخرين، فمثل قول أبي نواس: لا تُنْكِرِ العَفْوَ..[1]، وقولِ أبي تمام: جَهْمِيَّةُ الأوصاف[2]، وقول أبي الطيب: إذا كان ما تَنوِيهِ فِعْلاً مضارعًا[3]، وقول مهيار: فَهْيَ إمَّا قُيِّدَتْ أو أُطْلقَتْ[4]، لم يكن إلا نوعًا من الاستثمار الفني لبعض المصطلحات والمفاهيم العلمية التي كانت معروفة في أعصرهم، ولعل تتبع بعض النقاد للمعاني الخفية التي أخذها أبو الطيب من أرسطو[5] دليل على أن المحدثين كانوا قد بلغوا من القدرة على توظيف ثمرات العلوم في الشعر ما جعلها تلتبس بالبناء الشعري، وتذوب في صياغته لتبدو كأنها عنصر شعري أصلي لا علاقة له بالعلوم المستحدثة، ورغم ذلك لا نجد - حسب ما اطلعت عليه -[6] شاعرًا استطاع أن يشحن شعره بمثل ما شحن به أبو العلاء موزونه من اصطلاحات علمية متنوعة الحقول استوقفت غزارتها النقاد قديمًا[7] وحديثًا[8].

---

(١) قوله يخاطب النظام المعتزلي: لا تحظر العفو إن كنت امرأ حرجًا ... فإن حظركه بالدين إزراء. ديوانه: ص ٧.

(٢) قوله: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه: ٣٠/١.

(٣) قوله: إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعًا ... مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم. ديوانه: ٩٨/٤.

(٤) قوله يصف قصائده: فهي إما أطلقت أو قيدت ... أطرب السمع صليل وصهيل. ديوانه: ١٨٢/٣.

(٥) البديع في نقد الشعر: ص ٢٦٤.

(٦) لا نعتد هنا إلا بالشعراء الحذاق، أما العلماء النظام فبابهم عند النقاد التكلف. انظر الموازنة: ٢٥/١.

(٧) انظرسر الفصاحة: ص ١٦٦، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥، والانتصار: ص ٤٧، ورد ابن الأثير على ابن سنان في المثل السائر: ٣٥٦/٢.

(٨) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٤، الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٤٠٥، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٧، والبناء اللفظي: ص ٢٤١، ومذاهب أبي العلاء: ص ١٥٠، ولغة الشعر: ص ٧٧.

وليس ما يلفت الانتباه في هذا الاستثمار هو الغزارة نفسها، فمشاركته وتبريزه في مختلف علوم عصره يجعلان من ذلك وجها لنشاطه العلمي، ولكن ما يلفته تجرؤه على أن يفسح لثمرات عقله وذاكرته العلمية مجالاً واسعًا في الصياغة الشعرية، رغم أنه كان مؤمنًا بأن جيد الشعر ما هدت إليه الغريزة لا العقل(١).

ثانيًا - المشارب:

قد يكون أهم ما تميزت به ثقافة المحدثين من ثقافة الجاهليين أنها استطاعت أن توفر لناشئة الشعراء المتأخرين مشارب غنية ومتنوعة يغذون منها شاعرياتهم ويقوون بها غرائزهم، بعضها شعري وبعضها الآخر نقدي علمي.

وانتساب أبي العلاء إلى عصور المحدثين جعله كغيره من الشعراء المتأخرين يفيد من هذه المشارب بل ويشارك في تأصيلها وتنظيمها من خلال جهوده النقدية.

أما المشارب النقدية فقد كانت لديه ركنًا هامًّا من أركان العلم الذي سماه علم الشعر ووصف قوانينه وأحكامه عن قصد باللطافة(٢) والغموض تمييزًا لها من القواعد العلمية المتميزة باطراد قياسها.

وقد كانت هذه المشارب – لديه – مما اختصت به ثقافة المحدثين وانفردت إذ لم يكن الجاهليون – في رأيه – يعرفون مثل هذه القوانين والأحكام الشعرية اللطيفة، فالشعر لدى الجاهلي كان إعادة لإنتاج المسموع الشعري لأنه إنما كان يقول كما سمع أهل زمانه يقولون(٣).

وإلحاحُ أبي العلاء على جعل التصورات النقدية المتعلقة بالشعر علمًا جديدًا لم يدع(٤) الشعراء القدامي معرفته ظاهرةٌ نقدية بارزة في مصنفاته، فقد جعل عدي

---

(١) سنعرض لشعرية هذا الاستثمار في مبحث لاحق.

(٢) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١ حيث قول عدي: «إنما قلت كما سمعت أهل زمني يقولون».

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

ابن زيد في إحدى مشاهد الغفران يضيق ذرعًا بما خاض فيه ابن القارح – وهو يسأله عن شعره – من قضايا نقدية ومسائل علمية فيرد مصرحا بأ نه يجهل هذه المستحدثات المعرفية التي غابت عن الجاهليين: «إنما قلتُ كما سمعتُ أهْلَ زَمَني يقولون، وحَدَ ثَتْ لكُمْ في الإسلام أشياءُ ليس لنا بها عِلْمٌ...»[1].

ومزج الهزل بالجد العلمي ليرد ساخرًا رأى من كان يذهب إلى أن شعراء الجاهلية كانوا يعرفون أحكام الشعر وقوانينه اللطيفة، وذلك من خلال قوله على لسان الصاهل: «حتى ادَّعَيْتَ الأشياءَ التي لا يُوصَلُ إليها إلا بالدُّرْبَةِ الطويلةِ والتجربةِ المُكَرَّرَةِ، من العِلْمِ بالكلام والجَدَ لِ والنَّظَرِ في الفقه وأحكامِ الشعرِ اللطيفةِ التي لَعَلَّهُ ما ادَّعى معرفتَها جاهليٌّ ولا إسلاميٌّ من أهل النظمِ.. ولقد ادَّعَيْتَ من عِلم الشعرِ ما تعَلِّمُنَا الضرورةُ اللازمةُ أن زهيرًا والنابغةَ وغيرَهما من الفحولِ لم يعرفوه»[2].

ويستنتج من ذلك أن وقوفه عند بعض المصطلحات النقدية للفت النظر إلى جدتها وتأخر ظهورها لم يكن يهدف إلى مجرد التأريخ لاستعمالها، ولكن إلى تقوية رأيه ذلك وإقناع القارئ بأن الشعراء القدماء كانوا جاهلين بما أصبح المحدثون منهم يتداولونه ويصدرون عنه من تصورات نقدية، كما يتضح من مثل إشارته إلى أن مصطلحي «السلسلة» و«التضمين» لقبان محدثان ذكرهما قدامة ويجوز أن يكون قد وضعهما[3].

ولا يجب أن يفهم من هذا أن أبا العلاء كان يعتقد أن نظم الشعر لدى الجاهليين كان وليد شطحات انفعالية تسترسل خلالها الأقاويل الشعرية دون أن يكون الشاعر فكر فيها أو تصورها تصورًا قبليًّا، فقطعة الثوب التي تطوى قبل أن يتم نسج كل خيوطها تبدو له «كأنها كلمةُ الفَحْلِ من الشعراءِ قد نَظَمَ بعضَها وتَصَوَّرَ الغابرِ

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٩٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

منها»[١]، وهو تشبيه يدل على أنه كان مقتنعًا بأن الشاعر الفحل – والفحولة[٢] مقصورة على القدماء – كان يرسم الصورة الذهنية الكاملة لمختلف العناصر الفنية في قصيدته قبل أن يجعلها إنجازًا شعريًّا حقيقيًّا، إلا أن تأمله في النصوص الجاهلية جعله ينتهي إلى أن مثل هذه التصور لا يمكن أن يكون وعيًا نقديًّا حقيقيًّا بقواعد الشعر وقوانينه فبعض هذه النصوص كان يتضمن أبنية شعرية لم تستسغها غريزته وغرائز معاصريه فنفرت منها، ولم تقبلها القواعد والمعايير النقدية فعدتها في حكم المعيب.

إن افتراض معرفة الشاعر القديم بهذه القواعد يجعله محاسبًا عن عيوب هذه الأبنية، وأبو العلاء ينزهه عن أن يتهم بضعف الشاعرية لكن غريزته في الحين نفسه ترفض مثل هذه الأبنية، ولذلك كان عليه أن ينفي معرفة القدماء بأحكام الشعر المقعدة وقوانينه المدروسة مُسَلِّمًا بتضمن بعض أشعارهم لأساليب يعدها الذوق الشعري المحدث خللاً فنيًّا، ومكتفيًا بعبارة «ولا أَرَى ما شَجَنَ عنه» للجزم بأن تلك الأساليب وإن بدت خللاً تعد من مغامض الشعر التي لم تستطع الدراسة النقدية المستحدثة سبر أغوارها، كما يتضح من قوله على لسان ابن القارح مخاطبًا امرأ القيس: «لقد جئتَ فيها بأشياءَ يُنْكِرُها السَّمْعُ..... هلْ كانَتْ غرائزُكُمْ لا تُحِسُّ بهذه الزيادةِ أمْ كُنْتم مَطبوعينَ عَلى إتيانِ مَغامضِ الكلامِ وأنتم عالمون بما يَقَعُ فيه؟ كما أنه لا رَيْبَ أن زهيرًا كان يعرفُ مكانَ الزحافِ في قولِه... فإنَّ الغرائزَ تُحِسُّ بهذه المواضعِ فتبارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الخالقين. فيقول امرُؤُ القيسِ: أَدْرَكْنَا الأَوَّلِينَ من العرب لا يَحْفِلُون بِمَجِيءِ ذلك، ولا أدري ما شَجَنَ عنه»[٣].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٩.

(٢) يرتبط مصطلح «فحولة» لديه، بالإجادة التي يعدها أصلاً في الشعرية الجاهلية وسمة يشترك الجاهليون كلهم في الاتصاف بها خلافًا للمحدثين. انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٩، حيث يتحرج من اتهام أوس والنابغة بالسرقة لأنهما كانا فحلين. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢، ٥٢٧، ٥٨٣، ٥٨٦....

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٦ – ٣١٧.

إن أبا العلاء وهو يجزم بتأخر ظهور التصورات والأحكام النقدية المتعلقة بالشعر عن أعصر القدماء يجعل سلطتها مقصورة على أشعار المحدثين وحدهم، لأن من التعسف محاسبة المتقدمين بمقاييس نقدية لم يكونوا يعرفونها، لكن يبدو أن هناك غايتين أخريين كان أبو العلاء يسعى إليهما من خلال هذا الجزم: أولاهما إشراك الثقافة الشعرية اليونانية في بناء النظرية النقدية العربية الناشئة والحث على استثمارها في بناء التصور والمفاهيم لإغنائها، لأن الفارابي كان قد اتهمها بالقصور والفقر عندما صرح بأن ما شعر به أهل لسان العربية «من القوانينِ الشعريةِ بالإضافةِ إلَى ما في كتابِ أَرِسْطو وكتابِ الخطابةِ نَزْرٌ يسيرٌ»[١].

وقد برهن هو نفسه بتعريفه المتميز للشعر وإفادته المتنوعة من الثقافة والأشعار اليونانية[٢]، وباستدلاله على تبعية الجودة الشعرية للكذب بما ذكره «صاحبُ المَنْطِقِ في كِتابِه الثاني من الكتبِ الأربعةِ»[٣].. على أهمية هذه الثقافة وفاعليتها في الدرس النقدي العربي وتصوره للشعرية، ولا يوجد أي تعارض بين كون معارف اليونان قديمة وبين جزمه بحداثة الثقافة النقدية العربية، فحداثة الترجمات العربية يجعلها علومًا تنتسب كغيرها من المعارف الجديدة إلى ثقافة المحدثين.

والثانية لفت نظر الشاعر المحدث المبتدئ إلى أن طريقة الجاهليين المعتمدة على السماع والحفظ هي الطريق الأسلم إلى اكتساب صناعة الشعر وحذقها، وذلك لصرفه عن أن يتوهم أن القواعد الشعرية المستحدثة التي وضعها النقاد وبسطوها كافية وحدها لتمكينه منها، وهو بذلك لا يجعل الموروث الشعري القديم مستقلاً عن سلطة هذه القواعد فحسب، ولكنه يجعله مقدمًا عليهما من حيث هما مصدران للكتابة الشعرية.

---

(١) انظر التلخيص: ص ٢٥٠. والمقصود بكتاب أرسطو الثاني كتاب الشعر.

(٢) انظر مثلاً قوله في الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠: «واليونانية تجمع في أشعارها...».

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٣٩.

والملاحظ أن هذه القواعد نفسها رغم تسلطها على أشعار المحدثين تعد خاضعة لسلطة هذا الموروث لأن معاييرها مستمدة في معظمها منه، فالشعر القديم كان السلطة النقدية الفعلية في عصر المحدثين وإن لبست لباسَ ما وُصِف بأنه تصورات نقدية مستحدثة، إذْ أصبحت الأشعار القديمة مصدر معظم المقاييس المتعلقة بالشعر رغم كون موضوع الدرس النقدي هو الشعر مطلقًا قديمه ومحدثه.

إن أبا العلاء بجعله الشاعر القديم لا يعلم من أسرار النظم إلا كونه يقول كما سمع[1] شعراء زمانه يقولون لم يكن يقصد إلى نفي معرفته بقوانين الشعر وأحكامه الغامضة فحسب، ولكنه كان يريد أن يرسخ الرأي النقدي الذي يجعل مصدر الشاعرية هو الذاكرة الشعرية أو المحفوظ، وهو بتبنيه هذا الرأي كان يضعف ضمنيًّا واحدًا من تفسيرين محتملين حاول القدماء أن يفسروا بهما الكتابة الشعرية، أولهما ينهب إلى أن الأشعار أو بعض أغراضها على الأقل ليست إلا إعادة إنتاج لما يقوله الشعراء كما يستشف من قول عنترة (هل غادرَ الشعراءُ من متَردم)[2]، وهذا التفسير هو الذي اختاره الشيخ.

والثاني يجعل الشعر نفثة ينفثها شيطان من شياطين الشعر في لسان الشاعر كما يفهم من قول الراجز:

إنِّي وإنْ كنتُ صغيرَ السِنِّ
وكان في العينِ نُبُوٌّ عنِّي
فإنَّ شيطاني أميرَ الجِنِّ
يذهبُ بي في الشعرِ كلَّ فَنِّ[3]

وقد زعم الأعشى أنه كان يعرف اسم شيطانه مسحل، وذلك في قوله:

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) ديوانه: ص ١٥. وانظر قول امرء القيس: عوجًا على الطلل المحيل لعلنا ... نبكي الديار كما بكى ابن حذام. ديوانه: ص ١١٤.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

دعــوتُ خـلـيـلِـي مِـسْـحَـلاً ودَعَــوْا لـه
جِـهِـنَّـامَ جَـدْعــاً لـلـهـجـيـنِ المُـــذَمَّمِ[1]

وقد سجل أبو العلاء أن هذا الاعتقاد ظل موجودًا حتى العصور المتأخرة، فقد نقل خبرًا مسندًا إلى ابن دريد ذكر فيه «لأصحابِه أنه رأى في ما يَرى النائمُ أن قائلاً يقول: لِمَ لا تقولُ في الخمرِ شيئاً؟ فقال: وهلْ تركَ أبو نواس مقالاً؟ فقال له: أنتَ أشْعَرُ منه حيث تقولُ: (وحمراءَ بعْد المزجِ...)، فقال له أبو بكر: من أنتَ؟ فقال: شيطانُكَ. وسألَه عن اسمِه، فقال: أبو زاجِيَةَ، وخَبَّرَهُ أنه يسْكُن بالموصِلِ»[2].

والإشارات إلى مثل هذا الزعم كثيرة في مؤلفات أبي العلاء، لكنها ترد مقترنة دائما بسخرية خفية أو إنكار صريح[3] لأن ذلك – في رأيه – مما حكم العقل ببطلانه وكذبه[4]، وقد أعلن هو نفسه أنه لا يقبل من الأخبار المتعلقة بالخوارق التي لا يحيط بها العقل إلا ما ورد في الكتاب العزيز[5]، أما ما كان الأعشى يحكيه من أن شيطانه مسحلاً كان يعينه على قول الشعر، فقد جعله من بين دعاوى الناس التي يقابلها عقله بالشك:

دَعــاوَى أنــاسٍ تُـوجِـبُ الـشـكَّ فـيـهـمُ
وأخْـطـأنـي غـيـثُ الـحِـجـى وتَـخـطـانـي
أَلَــمْ تَـرَ أعـشـى هُــوذَةَ اهـتـاجَ يـدَّعي
مَـعـونـتـه عـنـد المَـقــالِ بـشـيـطـانِ[6]

---

(١) ديوانه: ص ١٥، وانظر رسائل أبي العلاء/ عطية: ص ١٠٧، وفيه: به عوض له، وبعدًا للغوي عوض جدعًا للهجين.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٠٨.

(٣) أبو العلاء ناقدًا: ص ١٣٣.

(٤) خصص القرشي فصلاً من جمهرته (١/٤٣ – ٦٣) للحديث عن قول الجن الشعر على ألسنة العرب، وختمه بقوله: «وفي مصداق ما ذكرناه من أشعار الجن وقولهم الشعر على ألسن العرب قول الأعشى...». نفسه: ١/٦٢. وانظر تأويل الجاحظ لما يحكى عن شياطين الشعراء: الحيوان: ٦/٦٢٥ و٦٤٨ وما بعدها.

(٥) زجر النابح: ص ١٤٢.

(٦) اللزوم: ٢/٥٣٩. وانظر قوله في السقط/شروح: ص٩١٧: وقد كان أرباب الفصاحة كلما... رأوا حسنًا عدوه من صنعة الجن.

ولحرصه على تكذيب هذا الادعاء كان ملزمًا بأن يلفت نظر صديقه البصري إلى أن مداعبته إياه بالتساؤل عمن يقول المنظوم في خاطره[1] إنما هي استثمار غير جاد لأخبار كاذبة يزعم أصحابها أن لكل شاعر شيطانًا يملي عليه: «... فليتَ شِعْري مَنْ يقولُ المنظومَ في خاطِرِه أَجِنِّيٌّ مَرَدَ أَمْ مَلَكٌ بالعبادة تَفَرَّدَ... ولا يُنْكِرُ أدام الله عِزَّه ما ذكرتُه من أمْرِ الجِنِّ، فقد علِمَ أنه مشهورٌ عند العربِ أنَّ لكلِّ شاعرٍ شيطاناً يقولُ الشعرَ على لسانِه... وقد زادَ ادِّعاؤُهم لذلك حتى سَمَّوا الشياطين بأسماءَ يَعْرفونها بينهم...»[2].

لقد أمن أبو العلاء بأن الغريزة الشعرية قوة قادرة على جعل الشعر يجري على لسان من لم يسمعه قط، لكنه رفض – رغم ذلك – أن يجعل صناعة الموزون موكولة إلى لحظات شبه سحرية يتلقى فيها الشاعر ما يقوله من قوة خفية خارجة عن إرادته، وهو موقف صريح الدلالة على أنه كان يعد الدرس والتحصيل المتمثل في حفظ أشعار المتقدمين الطريق إلى حذق هذه الصناعة.

ولا يعتبر رأيه هذا جديدًا في تاريخ الصناعة، فتلمذة بعض الجاهليين لمن سبقوهم من الشعراء عن طريق الرواية[3] يدل على أنهم كانوا يدركون أن اكتساب الشاعرية الحقيقية لا يتم إلا بحفظ ما يسمعونه من أشعار من يتعلمون منهم أساليب قرض الشعر، وهذا الحفظ هو نفسه ما دعي إليه المحدثون، إلا أن ما يميز هؤلاء من القدماء اعتمادهم على المحفوظ من الموروث الشعري المدون دون سماعه من أصحابه مشافهة.

وكانت أشعار بعض حذاق المحدثين تعد جزءًا من هذا المحفوظ، لكن معظمه كان من أشعار الجاهليين ومن ألحق بهم من فحول الإسلاميين.

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٠٧.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ٣٢٢/١، حيث الإشارة إلى أن الحطيئة كان راوية زهير.

لقد كان الشاعر المحدث يجعل الفحل الجاهلي شيخه في الصناعة وهو يعلم أنه لن يسمع أشعاره إلا بلسان المتأخرين من الرواة، ورغم ذلك حاول بعض المحدثين أن يعوضوا السماع المستحيل من الجاهليين بسماع آخر يأخذون فيه عمن ورثوا لغة الفحول من فصحاء الأعراب في عصرهم، فأبو الطيب كان يفتخر بأن فصاحته كانت تفضحه كلما أراد جعل اللحن في الكلام وسيلة إلى التخفي[١] وتضليل أعدائه، وفصاحته هذه لم تكن إلا ثمرة لما عده حياة بدوية صرفة تقاسمتها خيام البدو ومتاهات البيد[٢]، ولذلك لا نستغرب افتخاره بأن ما جاء به من شعر أصيل ليس نتاجًا لما حفظه من مدونات العلماء ولكن لما عاينه وسمعه في بيئة الأعراب[٣].

إلا أن أبا العلاء ما لبث أن سد الطريق أمام هذا النوع من السماع ليجعل السلطة في اكتساب الصناعة للمحفوظ والذاكرة الشعرية، وذلك حينما صرح بأن زمن الأعراب الفصحاء قد انتهى وولى بعد أن تبين له من معاشرته لهم في حلهم وترحالهم أنه «لَمْ يبقَ فيهم أَرَبٌ لطُلّابِ الفصاحةِ»[٤]، وبذلك تصبح الذاكرة الشعرية المعتمدة على ما رواه العلماء - دون الأعراب - ودونوه من أشعار القدماء القوةَ الجديدة التي تصهر فيها فاعلية الغريزة وقوانين الشعر المكتسبة.

إن الاعتماد على هذه الذاكرة يجعل الشعر فنًّا يأخذ بعضه من بعض وإن اجتهد الشاعر في الاحتراس وتخلل طريق الكلام وباعد في المعنى وأقرب في اللفظ وأفلت من شباك التداخل[٥]، فكما لا يستطيع الطفل أن يتعلم النطق والكلام إلا إذا سمع لغة أبويه[٦] لا يستطيع المقبل على تعلم صناعة الشعر أن يصبح شاعرا إلا إذا سمع

(١) انظر قوله: وكلمة في طريق خفت أعربها... فيهتدى لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه: ٣٤٤/٤.

(٢) انظر قوله: أوانًا في بيوت البدو رحلي ... وآونة على قتد البعير. ديوانه: ٢٤٦/٢.

(٣) انظر قوله: أتيت بمنطق العرب الأصيل... وكان بقدر ما عاينت قيلي. ديوانه: ٢١٤/٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، والمدخل. وانظر قوله عن لصوص البادية: «ولو كانت الفصاحة فيهم باقية...». في رسائله/ عطية: ص ١٠٢.

(٥) حلية المحاضرة: ٢٨/٢.

(٦) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢.

أشعار غيره وحفظها، وهو ما يجعل قضية الأخذ والسرقات من بين القضايا النقدية التي تنجم عن ارتباط صناعة الشعر بالمحفوظ الشعري.

ويبدو من خلال تتبع ما ورد في آثاره أن هذه القضية لا تشغل في منظومته النقدية حيزًا واسعًا كالذي شغلته مقولة الغريزة وعنصر الوزن والموسيقى الشعرية.

ولا ينتظر الدارس المهتم بقضية السرقات أن يجد في مصنفاته دراسة مفصلة لهذه القضية كالتي يجدها في الحلية والصناعتين والعمدة والمثل السائر وغيرها، ورغم ذلك نجد فيها من الإشارات والقرائن ما يسمح بالكشف عن تصوره النقدي لعلاقة الكتابة الشعرية بالأخذ من أشعار آخرين.

إن القرآن الكريم كتاب الله المعجز لكل فصيح وحده متفرد بالسمو على الفصيح من كلام المخلوقين لأنه «ما حُذِيَ على مثالٍ»[1]، ولذلك كان أبو العلاء يرى أن ما يقتبسه الفصحاء منه في أشعارهم وخطبهم ورسائلهم لا يلتبس بغيره ولا يخفى لأن الآية منه حين تعترض في أفصح كلم يقدر عليه المخلوقون تكون «فيه كالشهابِ المُتَلألِئِ في جُنْحِ غَسَقٍ والزَّهْرَةِ الباديةِ في جُدوبٍ ذاتِ نَسَقٍ»[2].

وتمييزه كتاب الله العزيز بأنه لم يحذ على مثال يعني أنه كان يعد ضمنيًّا كل ما سواه من أشعار الفصحاء ومختلف أجناس كلامهم وبيانهم حذوا على أمثلة سابقه محفوظة.

لقد لاحظ أبو العلاء أن الشعراء «في الجاهليةِ والإسلامِ»[3] كانوا يكثرون من تشبيهات بعينها، ولا تفسير لذلك سوى أنهم كانوا ينظرون إلى أشعار من سبقهم ويمتحون من نفس المحفوظ الشعري.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٢) نفسه: ص ٤٧٣.

(٣) زجر النابح: ص ٩٢.

وقد نبه ابن خلدون ناشئة الشعراء - رغم تسليمه بأهمية القواعد في اكتساب الصناعات - على أن اجتناب «الشِّعْرِ أَوْلى بمن لم يكن له محفوظٌ»[1]، وسعة هذا المحفوظ واكتماله في ذاكرة أبي العلاء كانت من الخصال العلمية التي بهر بها العلماء عند حلوله ببغداد، فالأخبار تذكر أنه عندما زار خزانة الكتب التي كانت بيد الواجكا وعرضت عليه أسماء ما حوته من مصنفات ودواوين شعرية «لمْ يستغرِبْ فيها شيئاً لم يَرَهُ بِدورِ العلمِ بطرابلس، سوى ديوانِ تَيْمِ اللاتِ فاستعارَهُ منه»[2]، وفي ذلك ما يدل على أنه كان أثناء نظم سقط الزند مطلعًا على جل ما كان محفوظًا في الخزائن من دواوين الشعراء، ولذلك فإن اعتماد شعرية السقط على هذه الدواوين - أو بعبارة أوضح نظر صاحبه إلى أشعار سابقيه - يعد نتيجة منطقية وعملية لتقدم المحفوظ الشعري على النظم.

إن القارئ الذي تمرس قليلاً بالمشهور من الأشعار القديمة والمحدثة يستطيع أن يدرك بسهولة أن قوله في السقط:

ومـــا أكـــثـــرَ المُـــثْـــنـــي عـــلـــيـــكَ دِيـــانَـــةً

لـوَ انَّ جِـمـامـاً كـانَ يَـثْـنـيـه مَـنْ يُـثْـنـي[3]

ينظر إلى قول زهير:

فـلـوْ كـانَ حَـمْـدٌ يُـخْـلِـدُ الـنـاسَ لـم تَمُـتْ

ولـكـنَّ حَـمْـدَ الـنـاسِ لـيـسَ بِمُـخْـلِـدِ[4]

وأن قوله فيه:

ولـــو وَطِـــئَـــتْ فـــي سَـــيْـــرِهـــا جـــفـــنَ نـــائـــمٍ

بـــأخـــفـــافِـــهـــا لـــم يـــنـــتـــبِـــهْ مـــن مـــنـــامِـــهِ

---

(١) المقدمة: ص ٥٧٤.

(٢) الإنباه: ١/٨٥.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٩٢٣.

(٤) ديوانه/ الشنتمري: ص ١٩٠.

وأَغْـيَـسَ لـو وافـى بـه خُـرْتَ مِـخْـيَـطٍ

لأنـفـذَه مِـنْ ضُـمْـرِه وانْـضِـمـامِـهِ[1]

فضلاً عن اقتباسه قوله تعالى: [حتى يلج الجمل في سم الخياط][2]، ينظر إلى قول الشاعر:

ذابَ فـلـو زُجَّ بِـجُـسْـمـانِـه

فـي نـاظـرِ الـوَسْـنـانِ لـمْ يـنـتَـبِـهْ[3]

وأن قوله مفتخرًا ومعرضًا:

رُوَيْـدَكَ أيُّـهـا الـعـاوي وَرائـي

لِـتُـخْـبِـرَنـي مـتـى نَـطَـقَ الجـمـادُ[4]

ينظر إلى قول أبي تمام هاجيًا:

نُـبِّـئْـتُ عُـتْـبَـةَ يَـعْـوي كـي أشـاتِمَـهُ

الـلـهُ أكـبـرُ أَنَّـى اسْـتَـأْسَـدَ الـنَّـقَـدُ[5]

ويعتبر مثل هذا النظر ظاهرة مضطردة في سقطياته، وقدرتُه على إخفاء الأخذ بينة في كثير من الأبيات التي استعار معانيها من أشعار غيره لكن يبدو أنه لم يكن يعتبر خفاء الأخذ شرطًا في جودته كما يستشف من صراحة نظر قوله:

والـعـظـيـمُ الـعـظـيـمُ يَـكْـبُـرُ فـي عَـيْـ

ـنَيْـهِ منـهـا قَـدْرُ الـصـغـيـرِ الـصـغـيـرِ[6]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٩٣.

(٢) الأعراف/ الآية: ٤٠. وانظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٩٥، حيث الإشارة إلى نظر الشيخ إليها.

(٣) الوساطة: ص ٤٢٠.

(٤) سقط الزند/شروح: ص ٢٨٦.

(٥) ديوانه: ٤/٣٤٠.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥.

إلى قول أبي الطيب:

وتَـعْـظُـمُ فـي عَـيْنِ الـصـغـيـرِ صـغـارُهـا

وتـصـغُـرُ فـي عَـيْنِ الـعـظـيـمِ الـعـظـائِـمِ[1]

أما ما كشف عنه أهل الخبرة من الشراح والنقاد في السقط من معان مأخوذة من أشعار السابقين فنجده في مثل قول البطليوسي يشرح قوله:

ومَـنْـهَـلٍ تَـرِدُ الجـوزاءُ غَـمْـرتَـه

إذا الـسِّـمـاكانِ شَـطْرَ المـغـربِ اعْـتـرضـا[2]

«وقد أُولِعَ بهذا المعنى فكَرَّرَهُ في مواضعَ من شعرِه كقولِه:

تـبـيـتُ الـنـجـومُ الـزُّهْـرُ فـي حَـجَـراتِـه

شـوارِعَ مـثـلَ الـلـؤلـؤِ المُـتَـبَـدِّدِ

وقولِه في موضعٍ آخرَ:

بـه غَـرْقَـى الـنـجـومِ فـبـيْنَ طـافٍ

وراسٍ يَـسْـتَـسِـرُّ ويُـسْـتَـبـانُ

وقد ذَكَرَ نحوَ ذلك العجّاجُ في قولِه.....

وقد أكثرَ المُحْدثون في هذا المعنى كقولِ القائلِ:

إذا الـنـجـومُ تـراءتْ فـي جـوانِـبِـهـا

لـيـلاً حـسِـبْتَ سـمـاءً رُكِّـبَـتْ فـيـهـا»[3]

كما نجده في قول الخويي شارحا قوله:

فـأَرَّقَـنـا طُـروقُـك لا أُثَـيْـلٌ

مُـؤَرِّقَـةُ الـهُـجـودِ ولا أُثَـالُ[4]

---

(١) ديوانه: ٩٤/٤. وانظر تصريح الشيخ نفسه بأخذه من شاعر إسلامي: الضوء: ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٦٦٠.

(٣) شرح بط/ شروح: ص ٦٦٠، وانظر قوله يشرح أبياتًا أخرى: «وهذا المعنى كثير متردد في الشعر»، شروح: ص ١٦٣.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٦٢، والتنوير: ١٣١/٢.

«هذا البيتُ مبنيٌّ على قولِ وَضَّاحِ اليَمَنِ:

صَـبَـا قـلـبـي ومـــالَ إلـيـكِ مَـيْـلا
وأَرَّقَـــنـــي خـيـالُـكِ يـا أُثَـيْـلا

وعلى قولِ ابنِ أَحْمَرَ:

أبـــو حَــنَــشٍ يُــؤَرِّقُـــنــا وطَــلْــقٌ
وعَـــبّـــادٌ وآوِنـــــةً أُثَــــالا»[1]

وليبرهن ابن رشيق على أن الشعراء غير مستغنين عن الأخذ من أشعار السابقين لم يجد أدل من شعر أبي العلاء على أن الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبعدت مناسبته[2].

وقد استغرب بعض الدارسين[3] سكوت النقاد عن كثرة الأخذ في شعره رغم ما أثارته قضية السرقات من خصومات نقدية وضعت موضع الشك والاتهام أصالة شاعرية كبار الشعراء المحدثين[4]، أمثال أبي نواس والبحتري وأبي تمام وأبي الطيب، وأرجع ذلك السكوت إلى أن حساد أبي العلاء وخصومه كانوا مشغولين عن القضايا الفنية في أشعاره بما ورد فيه من آراء في الأديان والعقائد، «ومن ثَمَّ أهمِلَ شعرُه فلم تُبحث فيه مشكلةُ السرقات بحثا خاصا مفصلا...»[5].

وقد يكون هذا من بين ما شغل النقاد عن الاهتمام بالجانب الفني في أشعاره، إلا أنه يصدق على اللزوميات وما أشبهها من النظم الفكري الذي أنتجته مرحلة

---

(١) التنوير: ٢/١٣١. وانظر إشارة الخوارزمي إلى مثل ذلك في شرحه/ شروح: ص ١٣٢٧.
(٢) قراضنة الذهب: ص ١٠٧ – ١١٤.
(٣) شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ٢١١.
(٤) انظر مثلاً الموازنة: ١/٥٨ – ١٢٣، و١/٣١١ – ١٦٣، حيث الإشارة إلى سرقات أبي تمام والبحتري. وانظر الوساطة: ص ٢١٦، حيث يذكر الجرجاني ما ادعي فيه على أبي الطيب السرقة.
(٥) شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ٢١٢.

العزلة، أما سقط الزند فلم يتضمن - إذا استثنينا بعض المبالغات الفنية[1] - من الأحكام والآراء العقدية ما تضمنته دواوينه ومؤلفاته اللاحقة، فالسقط كان في رأي النقاد ديوانًا شعريًّا حقيقيًّا، ولذلك فإن التفسير الذي نجده لسكوتهم عما كان يجب أن يعد سرقات شعرية في هذا الديوان هو تصوره النقدي الخاص الذي كان يجعل استثمار المحفوظ والأخذ من أشعار السابقين مظهرًا من مظاهر قوة الشاعرية لا دليلاً على ضعفها وضيق أفقها.

إن الأخذ في رأي أبي العلاء ليس سرقة مذمومة يجب أن يحرص الشاعر على أخفائها، ولكنه أسلوب في الكتابة الشعرية يحث الشعراء على استثماره وإغناء النظم به، ولذا نجده أحيانًا لا يكتفي بالإشارة إلى المعنى الذي ينظر إليه كقوله مومئًا إلى بعض معاني أحيحة بن الجلاح ومسلم بن الوليد:

كـــدِرْعِ أُحَـيْـحَــةَ الأَوْسِـــيِّ طـالَـتْ
عـلـيـه فـهـي تُـسْـحَـبُ فـي الـرَّغـامِ
كَـدَعْــوَى مُـسْــلِـمٍ لـيـزيـدَ حَـمْـلَ
الـسَّـــوابغِ في الـثَّـغـاوُرِ والـسَّـلامِ[2]

ولكنه يتجاوز ذلك إلى الكشف بنفسه عن أخذه من الآخرين بذكره الأصل الذي أخذ منه، كقوله يشرح بيت السقط:

أَرَاكَ أَرَاكَ الجِــزْعِ جَـفْـنُ مُـهَـوِّمٍ
وبُـعْـدُ الـهَـوَى بُـعْـدَ الـهـواءِ المُـجَـزَّعِ[3]

---

(١) كقوله: فلولا الله قال الناس أضحت ... ثمانية به السبع الشداد. سقط الزند/ شروح: ص ١٩٢. وقد عد ذلك ومثله في مرحلة التوبة من الشعر من باب الاكاذيب الشعرية، وسأل الله إقالة العثرة فيه. انظر ضوء السقط: ورقة ١٥ أ/ تحقيق: ص٣٩. وانظر تفصيل الكلام على الدلالة الفنية لهذه المبالغات في المبحث الخاص بالمبالغة: القسم الثالث.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٤٧ - ١٤٥٠. وانظر ضوء السقط: ورقة ٦٨ أ/ تحقيق: ص ١٩٥ - ١٩٦. وانظر إشارته إلى بعض معاني رائية عدي، في قوله: ليست كنار عدي....... سقط الزند/ شروح: ص ١٥٥٥.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٠٦.

«.. وهذا من قولِ الطائيِّ: وانْطَوى لِبَهْجَتِها ثوبُ السماءِ المُجزَّعُ»[1]، وكقوله يشرح بيتًا آخر[2] من سقط الزند: «والمعنى أنِّي ما كنتُ أَحْسَبُ النمْلَ يمكنها أن تَدِبَّ على الُّلجِّ..... وقد شرَحَ ذلك غيرُ واحدٍ من الشعراءِ المتقدمين والمحدثين، وقال أبو عبادة:

وكــأنَّ مُــسْــوَدَّ الـنِّـمــالِ وحُــمْــرَهَــا
دَبَّـــتْ بِــأَيْــدٍ فــي قَــرَاهُ وأَرْجُـــــلِ»[3]

ويؤكد عدم تحرجه من الكشف عن أخذه معاني غيره اطراد تصريحه بالأصول الشعرية التي استمد منها بعض معانيه كقوله مصرحًا بأن بيت السقط:

فـأطْـمَـعْـنَ فـي أشـبـاحِـهِـنَّ سـواقِـطـاً
علـى المـاءِ حتـى كِـدْنَ يُلْقَطْنَ بـاليـدِ[4]

مأخوذ من شعر غيره: «و... وهذا المعنى مبنيٌّ على قولِ العجَّاجِ:

بــاتــتْ تــظــنُّ الــكــوكَــبَ الــسَّــيَّــارا
لُــؤلــؤةً فــي المـــاءِ أوْ مِــسْــمــارا»[5]

إن مفهوم الأخذ لدى شاعر يكشف بنفسه عن المحفوظ الشعري الذي بنى عليه معانيه لا يمكن أن يكون لديه مرادفا لمفهوم السرقة المذمومة التي كان الشعراء يحرصون على إخفائها، فمثل قوله «وهذا مبنيٌّ على قول..» لا يمكن أن يكون كشفًا من الشاعر عن عيوب شعره، ولكنه كشف عن تصور جديد للأخذ يلغي المفهوم المذموم للسرقة الشعرية ليجعلها مصدرًا من المصادر الضرورية لإغناء الكتابة الشعرية وتجديدها بالقديم الموروث نفسه.

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٣ أ/ تحقيق: ص ٢٠٧.

(٢) قوله: ولا ظننت صغار النمل يمكنها ... مشي على اللج أو سعي على السعر. س. ز/ شروح: ص ١٦٠.

(٣) ١٧ - ١٩ - ضوء السقط: ورقة ٩ ب/تحقيق: ص ٢٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٣٧١.

(٥) ضوء السقط، ورقة ١٧ أ/ تحقيق: ص ٤٥. وانظر ٦٥ ب/ تحقيق: ص ١٨٧ و٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧.

إن مشكلة السرقات لدى أبي العلاء لا تكمن في الأخذ نفسه ولكن في الطريقة[1] التي ينظر بها الشاعر الآخذ إلى معاني السابقين ويفيد منها في بناء أشعاره، ولذلك لم يجد النقاد أمام هذا التصور النقدي الحاث على الأخذ ضمنيًّا سبيلًا إلى محاسبته على نظره إلى أشعار من سبقه، فالمحاسبة النقدية لا تكون إلا على العيوب، وأبو العلاء بكشفه عن روافد معانيه الشعرية ينفي ضمنيًّا صفة العيب عن أخذه من أشعار غيره.

ولعل هذا قد كان من أهم الأسباب[2] التي جعلت النقاد- رغم تجرؤهم على نعت بعض أشعاره بأنها متكلفة [3] - يتجنبون جعل السرقة مدخلاً إلى القدح في شاعريته والتشكيك في أصالتها، بل إن أبا العلاء بتصوره النقدي هذا استطاع أن يصرف النقاد والبلاغيين عن الوجه المذموم في الأخذ ليجعلهم ينظرون إليه باعتباره أحد محسنات الصناعة الشعرية ومظهرًا من مظاهر اكتمالها ونجاحها، فقد نوه ابن رشيق[4] بحذق الشيخ في توليد المعاني الجديدة من المعاني القديمة نفسها وجعلها تبدو طريقة مخترعة، وعرف ابن أبي الأصبع حسن الاتباع بأنه «هو أن يأتيَ المتكلمُ إلى معنى اخترعَه غيرُه فيُحْسِنُ اتِّباعَه فيه بحيث يسْتحقُّه بوجوهٍ من وجوهِ الزياداتِ التي توجب للمتأخّرِ استحقاقَ معنى المتقدِّم..»[5]، ولم يجد من الأمثلة المستحسنة في هذا الباب أحسن من اتباعه[6] أبا عبادة البحتري في بيت له ولا أدل منه على قدرة الشاعر الآخذ على أن يكسب معانيه – وإن كانت مبنية على معان اخترعها غيره – فضلا يسمو بها إلى رتبة المعنى المخترع.

---

(١) انظر المبحث الخاص بالأخذ: ٨/٣.

(٢) من بين هذه الأسباب تهيبهم التعرض لشعره لمكانته الخاصة بين الشعراء والعلماء. انظر ما تقدم، وانظر قول التبريزي: «... وسمعت أبا القاسم الرقي يذكر في تفسير هذا البيت لما قرأت عليه أن قوله هضم جمع أهضم وهو الضامر البطن، فلا ذكرت له ما سمعته من أبي العلاء أنشد: إذا قالت حذام فصدقوها ... فإن القول ما قالت حذام». شروح: ص٥١٢. وانظر قول البطليوسي مؤولًا استعمال أبي العلاء الفعل موتا: «وأبو العلاء ممن لا يتهم في حفظ اللغة»شروح: ص ١٥٩٥.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٨١، وشرح نهج البلاغة: ١٢٢/١.

(٤) قراضة الذهب: ص ١٠٧ – ١١٤.

(٥) تحرير التحبير: ص ٤٧٥.

(٦) انظر نفس المصدر: ص ٤٨١ – ٤٨٢، وخزانة الحموي: ص ٤١٠.

وفي كل ذلك ما يؤكد أن النقاد - خلافًا لما ذهب إليه بعض المعاصرين[1] - لم يشغلوا عما في معاني أبي العلاء «المأخوذة» من طرافة وتوليد، وإنما كان اهتمامهم بالخوض في دلالتها العقدية - استئناسًا بمجاهرته بالأخذ - منصرفًا إلى تجلية الطريقة التي تجاوز بها إشكالية السرقات والكشف عن مظاهر البراعة في ما كان يعد من العيوب الشعرية المذمومة التي كان النقاد يتلذذون بفضحها والشعراء يحرصون على إخفائها.

ولا نزعم أن أبا العلاء في حثه الضمني ناشئة الشعراء على الأخذ من خلال تعريف القارئ بالأصول الشعرية لبعض معانيه السقطية كان يهدف إلى التقليل من أهمية الابتكار والاختراع، فالاختراع في رأيه - وإن كان فضيلة - ليس قدرة شعرية ينفرد بها شعراء دون آخرين لأن السبق الزمني وحده هو المقياس النقدي الذي يسمح - في رأيه - بنسبة هذه الفضيلة إلى هذا الشاعر دون ذاك، كما يستنتج من جعله ابن القارح يقول لعدي بن زيد مشيرًا إلى قصيدة له عارضها ابن دريد: «إلا أنكَ يا أبا سَوادةَ أَحْرَزْتَ فضيلةَ السبْقِ»[2].

إن الابتكار الذي يحظى السابق إليه بفضيلة السبق يلزم الشعراء المتأخرين بالأخذ وإلا فقد كل مبتكر قيمته، فالمخترع الجديد كنز مباح لكل الشعراء اللاحقين، ولذلك لم يعد أبو العلاء وروده في أشعارهم عيبًا قادحًا في أصالة الشاعرية.

إن فحولة من يشترك في نفس المعاني أو الأبيات من الشعراء القدامى لا تمنع الناقد من الجزم بسبق أحدهم إلى ما اشتركوا فيه فحسب، ولكنها تمنعه من أن يعد الآخذ سارقًا وإن تيقن من ذلك، لأن أخذ الفحل من الفحل يحتمل لدى أبي العلاء دلالات أخرى غير الدلالة على السرقة كما يتضح من قوله على لسان ابن القارح مخاطبا أوس بن حجر: «فيقول: يا أَوْسُ... فإني أريدُ أن أسألَكَ عن هذا البيتِ:

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٦٥. وانظر: ص ٤٥٠ - ٤٥١.

(٢) رسالة الغفران: ص ١٩٠، وانظر: ص ٢٦٥، حيث يقول ابن القارح مخاطبًا حميد بن ثور: «... وفيها الصفة التي ظننت القطامي... أخذها منك، وقد يجوز أن يكون سبقك لأنكما في عصر واحد...».

وقــارَفَــتْ وهْــي لــمْ تَجْــرَبْ وبــاعَ لها

مِــن الـفَـصـائـصِ بـالـنُّـمِّيِّ سِفْـسـيـرُ

فإنه في قصيدتِكَ التي أولُها:

هــلْ عــاجِـلٌ مِــنْ مـتــاعِ الحَــيِّ منظورُ

أمْ بَـيْـتُ نَوْمَـــةَ بَـعْـدَ الـوصْـلِ مـهجورُ

ويُروى في قصيدةِ النابغةِ التي أولُها:

وَدِّعْ أُمــيــمَـــةَ والــتــوديــعُ تـعـذيـرُ

ومــا وداعُـــكَ مَـــنْ قَـفَّـتْ بـه الـعِـيـرُ

وكذلك البيتُ الذي قبله... وكذلك قولُه... وكِلاكُما معدودٌ في الفحولِ، فعلى أيِّ شيءٍ يُحْمَلُ ذلك...»[1].

وليس كلامه هذا تلميحًا إلى الانتحال أو أخطاء الرواة لأن الكشف عن المنحولات والأخطاء المتعلقة بنسبة الأشعار إلى قائليها له في التصور العلائي أساليبه وطرقه، ولكنه إشارة إلى أن الشاعر الفحل لم يكن يجد أية غضاضة في استعارة أشعار غيره والأخذ منها إذا ما أحس بأن ذلك سيزيد أشعاره جودة وحسنًا.

ولتبليغ هذا الاستنتاج النقدي إلى القارئ تصبح أم عمرو التي تغنى بها ابن كلثوم في معلقته قينة تطرب ندامى جنة الأدباء ثم تسألهم: «... أَتَدْرونَ من أنا؟ فيقولون: لا واللهِ المحمودِ، فتقول: أنا أُمُّ عَمْرٍو التي يقول فيها القائل:

تــصُـــدُّ الـــكـــأسَ عــنـــا أُمُّ عَــمْــرٍو

وكـــان الــكــأسُ مــجْــراهــا الـيَـمـيـنـا

ومـــا شَـــرُّ الـــثــلاثــةِ أُمَّ عَــمْــرو

بـصـاحِـبِـكِ الـــذي لا تَـصْـبَـحـيـنـا[2]

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٤٠.

(٢) نونيته المشهورة: ألا هبي بصحنك فاصبحينا ... انظر جمهرة أشعار العرب: ٣٣٧/١.

فيزدادون بها عَجَبا ولها إكرامًا ويقولون: لِمَنْ هذا الشعرُ؟ أَ لِعمرِو بنِ عَدِيٍّ اللَّخمي أَمْ لِعَمْرِو بنِ كُلْثوم التغلبي؟ فتقول: أنا شهدتُ نَدْمانَيْ جَذيمةَ مالِكًا وعَقيلًا وصَبَحْتُهما الخمرَ المُشعشَعة لما وجدا عمرو بن عدي، فكنتُ أصرِفُ الكأسَ عنه فقال هنين البيتين، فلعلَّ عمرَو بنَ كُلْثوم حَسَّنَ بهما كلامَه واستزادَهُما في أبياتِه»[1].

إن الاختراع لدى أبي العلاء سر يجلى للشاعر من حيث هو لا من حيث انتسابه إلى عصر دون غيره، لأن تراكم الأشعار عبر العصور المتلاحقة لا يمنع المتأخر من أن يأتي بالطريف الجديد.

لقد أحس عنترة بأن الشعراء في عصره كانوا يجترون نفس المعاني، لكنه كان في رأي أبي العلاء إحساسا واهما، فما قاله الشعراء في عصور الإسلام يدل على أن الشعر معين لا ينضب: «ويَنظرُ فإذا عنترةُ العبسيُّ... فيقولُ:... وإني إذا ذكرتُ قولَك: (هل غادر الشعراء من متردم) لأقولُ: إنما قيلَ ذلك وديوانُ الشعرِ قليلٌ محفوظٌ، فأما الآنَ وقد كثُرَت على الصائدِ ضِبابٌ... ولو سمعتَ ما قيلَ بعد مبعثِ النبي صلى الله عليه وسلم لعتَبْتَ نفسكَ على ما قلتَ، وعلمتَ أن الأمرَ كما قال حبيبُ بنُ أوسٍ:

فلَوْ كان يَفْنَى الشعرُ أفناه ما قَرَتْ
حِياضُكَ منه في العصورِ النواهبِ
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انْجَلَتْ
سحائبُ منه أُعْقِبَتْ بسحائبِ»[2]

وقد افتخر الشيخ نفسه بأنه قادر رغم تأخر زمانه على أن يأتي بما لم تستطعه الأوائل[3]، لكن مفهوم الاختراع يظل مرتبطًا بالأخذ نفسه.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٣) قوله في السقط/ شروح: ص ٥٢٥، وإني وإن كنت الأخير زمانه... لآت بما لم تستطعه الأوائل.

فتصور الجديد المخترع لا يتأتى إلا بقياسه إلى المطروق المتردد، لأنه لن يبدو طريفًا مبتدعًا إذا كان الشعراء كلما قالوا شعرًا أتوا بما ليس معروفًا، وهذا ما يجعل المحفوظ من أشعار السابقين ركنًا جوهريًّا في الكتابة الشعرية.

وإذا كان المبتكر المنقطع عما قبله لبنة أو لبنات قليلة يضيفها الواحد من الشعراء إلى الموروث الشعري، فإن النظر إلى ما سبق إليه الشعراء المتقدمون والأخذ منه والبحث عن الجديد من خلاله تظل لدى أبي العلاء الطريق الوحيد الذي يضمن الوصول إلى كتابة شعرية مستمرة تجدد نفسها وهي تبحث عن المخترع المطلق، لذا لا نستغرب أن يكون قد جعل من الذاكرة الشعرية مصدره الأول في بناء سقطياته.

ولعل ما يبدو لافتًا للنظر في تصوره النقدي للأخذ كون مفهومه لديه غير محصور في النظر إلى معاني الشعراء المتقدمين فحسب، فالتركيب والمعجم الشعري وكل الخصائص المميزة لأساليب الشعراء تكون – في رأيه – عنصرًا من عناصر المحفوظ الذي تمتح منه الذاكرة الشعرية.

إن أشعار أبي عبادة البحتري وأشعار أبي تمام لا تتمثل باعتبارها معاني فحسب، ولكن باعتبارها أساليب شعرية متميزة.

فالليونة التي تختص بها جمل البحتري الشعرية مختلفة [1] عن السبك المحكم الذي تتميز به أشعار أبي تمام، ولذلك فإن نجاح الشاعر وإخفاقه لا يكمنان في مدى قدرته على تجنب الأخذ وإفادته من تأثير المحفوظ، ولكن في القدرة على تمثل مختلف عناصر الشعرية الكامنة في الموروث الشعري معجما ومعاني وتركيبًا وموسيقى إيقاعية ونغمية قصد استلهامها بل وتجاوزها إلى تأسيس أصالة جديدة تستمد جدتها من قدمها.

---

(١) انظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣ مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب.

إن ما كان أبو العلاء يعده عيبًا في الأخذ هو اتباع اللاحق شاعرًا سابقًا في مغامرات شعرية غالبًا ما تجر إلى الإخلال بجمال النظم إلا أن يكون الشاعر المغامر من الفحول والحذاق المقتدرين، وقد وجد في نظر البحتري إلى بعض أساليب أبي تمام نموذجًا لما عابه فقد استعمل أبو عبادة «اطأدت» عوض «اتطدت» أو «اطدى» أو «اطاد» وقوله:

بِـكَ اطَّـأدَتْ أركـانُ زابـلَ واغـتَـدى
لها المَسْمَعُ المُوفِي على الباسِ والذكرُ

فهذا الاستعمال في رأي أبي العلاء ليس جرأة شعرية خرق بها البحتري المعتاد المألوف ولكنها أخذ رديء، فقد «كان أبو عبادةَ يَتَقَرَّى آثارَ حبيبٍ في ألفاظِه مثل مَدِّهِ الشَّآمَ وغير ذلك. وقوله: «اطَّأَدَتْ» إنما سمعها في قولِ ابنِ أَوْسٍ:

بالقائمِ الثامنِ المُستخلَفِ اطَّأَدَتْ
قواعدُ المُلْكِ مُمْتَدًا لها الطِّوَلُ

وإنما أرادَ افْتَعَلَ» [1].

وقد يحمل على الأخذ الرديء تعديته فعل كسب في قوله:

وأكْسَبْنَني سُخْطَ امْرِئٍ بِتُّ مَوْهِناً
أرَى سخطَه ليلاً مع الليلِ مُظْلِما

فقد «استعمل أَكْسَبْنَنِي، وإنما أخَذَه من أبي تمامٍ لأنه استعمله في مثلِ قولِه:(أَكْسَبَهُ البَأْوَغَيْرَ مُكْتَسِبِهْ)، والمُتقدمونَ أهل اللغةِ يُنْكِرونَ «أَكْسَبْتُهُ مالاً...» [2].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٢١. ورواية البيت في ديوان البحتري: ص ١١٠١:

بك اطأدت أركان وائل واغتدى ... له المسمع الموفي على الناس والذكر

(٢) عبث الوليد: ص ٢١٠. وقد ورد قول أبي تمام فيه مصحفًا، والتصحيح من: ش. د. أبي تمام: ٢٧١/١. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ١٩٧٨.

إن الأخذ الذي يعده أبو العلاء سبيلاً إلى إغناء الشعرية قد يكون في رأيه سببًا في إضعافها، لأن إعجاب الشاعر بمن سبقه من الفحول والحذاق لا يعني أن احتذاءَ طريقتهم في تطويع الأساليب الشعرية وأخذَ بعض استعمالاتهم اللغوية طريقٌ بعيد عن المزلة، فالشاعر المقتدر قد يجتريء على ما لا يستساغ من الاستعمالات فيجعله بقوة شاعريته مقبولا، لأن حدسه الشعري وغريزته يهديانه إلى الموضع الأنسب لصهر الاستعمال في السبك العام، فإذا أخذ المحتذي ذلك الاستعمال إعجابًا به أو بالشاعر، وكان مفتقرًا إلى نفس قوته الغريزية كان الأخذ رديئًا ومخلاًّ بالشعرية، لأن الآخذ يكتفي باستعارة الاستعمال دون مراعاة الجهد الفني الذي بذله الشاعر الأول لجعله مستساغًا. وقد كشف أبو العلاء عن مثل هذا الأخذ الرديء في قول البحتري:

عُبُدٌ يُعتق في إنْعامِهِ
منهمُ الدهر وحُرٌّ يُسْتَرَقْ

فقد لاحظ وهو يصحح إحدى نسخ ديوانه أنه «كانَ في النسخةِ عُبُدٌ يُعْتَقُ، وهذا رَدِيءٌ لأنَّ عُبُداً جَمْعُ عَبْدٍ، وإنما يجبُ أنْ يُقالَ «عُبُدٌ تُعْتَقُ» بالتاء. وفي نسخةٍ أُخْرى «عَبُدٌ يُعْتَقُ في إنْعامِهِ.. وهذا أَشْبَهُ بأبي عبادةَ لأنه سَمِعَ قولَ أَوْسٍ:

أَبَنِي لُبَيْنَى لَسْتُمُ بِيَدِ
إلا يَداً لَيْسَتْ لَها عَضُدُ
أَبَنِي لُبَيْنَى إنَّ أُمَّكُمُ
أَمَةٌ وإنَّ أَباكُمُ عَبُدُ

فاستعمَلَه على ما سمِعَه في شعرِ أوسٍ، وإنما اجتَرَأ عليه الأولُ لأن بعضَ العربِ يقولُ في الوقفِ: هذا عَبُدْ، فيضُمُّ الباءَ يَنقلُ إليها حركةَ الدالِ، ويقولُ في الخَفْضِ: مررتُ بِعَبِدْ، فأجراه أوسٌ في الوصلِ مُجْراه في الوقفِ لأن القافيةَ موضعُ وُقوفٍ، وهو

في بيتِ أوسٍ أحسنُ منه في بيتِ أبي عُبادةَ لأن هذا في أولِ البيتِ وذاك في آخرِه، فإنْ يكن اختارَ التوحيدَ البحتريُّ فَلأَنَّهُ جاءَ في آخرِ البيتِ بِحُرٍّ مُوَحَّداً»[١].

إن ما يعيبه أبو العلاء على الشاعر ليس الأخذ في حد ذاته، فإشارته إلى المصادر القديمة التي بنى عليها هو نفسه غير قليل من أبيات السقط دليل على أنه كان يعتبره كما أوضحت ركنًا من أركان الكتابة الشعرية، ولكن ما يعيبه عليه عجزه عند النظر إلى أشعار غيره عن المحافظة على الجودة الكامنة في النموذج المحتذى أو تعديها إلى ما هو أجود[٢].

إن المحفوظ الشعري لدى أبي العلاء ليس المعين الذي يستمد منه الشاعر مادته الشعرية، ولكنه النموذج المحسوس الذي يسمح للتصورات النقدية بالتجسد والتحقق، وإذا كانت هذه التصورات مشارب نقدية جديدة نبعت من التحولات الثقافية التي عرفها المجتمع العربي نتيجة اتصاله بثقافات الشعوب الأخرى، فإن الموروث الشعري هو العنان الذي كان يمنع المفاهيم النقدية المستعارة من الثقافات الشعرية غير العربية من أن تنحرف بالشعر العربي نحو أشكال أعجمية قد تقطعه عن جذوره، وليس سقط الزند إلا ثمرة لهذا التفاعل المتوازن بين التصورات النقدية المستحدثة والمحفوظ الشعري باعتبارهما مشارب نقدية شعرية لشكل فني واحد هو الشعر العربي.

ثالثًا - أشعار المحدثين:

قد يكون من بين أهم ما يربط سقط الزند بأشعار المحدثين كون الشاعر نظمه في عصر كانت فيه حدة التعصب للقديم أو المحدث قد خفت ومالت إلى التلاشي.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٥٩ – ١٦٠. ورواية البيت في ديوان البحتري: ص ١٤٧٤: أعبد تعتق في إنعامه ....

(٢) قارن هذا بما ذهب إليه العسكري – مفتخرًا بسبقه إلى ذلك – من أن المتنوق هو من تجاوز التنبيه على مواضع الأخذ والسرق إلى المفاضلة بين شاعرية الآخذ والمأخوذ منه. انظر الصناعتين: ٢٤٣ – ٢٤٤. وقد أكد ابن الأثير أن لا غنى للآخر عن الاستعارة من الأول، والتفاوت لديه إنما يكون في القدرة على إخفاء الأخذ. المثل السائر: ٣٦٢/٢. وانظر العمدة ٢٨٠/٢.

ورغم أن الحدود الفاصلة بين الشعر القديم والشعر المحدث اكتست بمرور الزمن طابعًا نقديًّا صرفًا رسخ في الأذهان أن الفرق بينهما إنما هو فرق فني يعود إلى اختصاص كل نموذج منهما بخصائص فنية لم تتوافر للآخر، يظل الأصل في هذا التمييز أصلاً لغويًّا صرفًا فرضه الانتقال من الثقافة الفطرية المشاعة إلى الثقافة العالمة التي يعد عصر التدوين العلمي تاريخًا لنشأتها.

فالتفريق بين القديم والمحدث لم يكن في أصله إلا تفريقًا بين ما جوز العلماء الاستشهاد به[1] وما ضعفوه، أي بين ما يعد فصيحًا وما لا يعد كذلك.

وقد كانت حجة العلماء وهم يقيمون هذه الحدود أن الألسنة قد فسدت نتيجة اختلاط العرب بغيرهم من الأمم، فافتقر الناس لذلك «إلى علمِ اللغةِ والنحوِ لأن العربيةَ الأولى أصابَها تغييرٌ»[2].

وإذْ كان الشعر هو الحامل الأول للغة العرب الأولى هذه فإن التفريق بين قديمه ومحدثه ليس إلا تمييزًا لفصيحه من مشبوهه، فالموزون الشعري فصيح بالضرورة لقدمه، والمحدث غير فصيح لتأخره وإن فصح.

ولا نريد أن نخوض في الملابسات التي عانى منها الدرس اللغوي نفسه نتيجة تحكيم مقياس الفصاحة هذا بصورته التي رسمها العلماء الرواة [3]، فالخلاف بين المدرستين الكوفية والبصرية دليل قوي على تعسف العلماء، ولكني أكتفي بالإشارة إلى أن هذا المقياس اللغوي الصرف ما لبث أن تحول[4] إلى مقياس فني يحتكم في تقويمه للأشعار لقبولها أو رفضها إلى تاريخها وزمانها لا إلى جودتها ورداءتها،

---

(١) انظر العمدة: ١/٩١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٥. وانظر المزهر: ١/٢٥٩، وخزانة البغدادي: ١/ ٤ – ٥.

(٣) انظر المزهر: ١/٢٠٩ – ٢١٢.

(٤) انظر قول ابن رشيق: «ثم صارت لجاجة». العمدة: ١/٩١.

فالشعر القديم جيد بالضرورة لأنه فصيح، والمحدث لا يستحق إلا التخريق[1] لأنه متأخر، والمتأخر غير فصيح، وغير الفصيح لا يكون إلا رديئًا وإن جاد.

لقد أصبح الموروث الشعري سلطة نقدية تجبرالراوية العالم على ألا يهتم في ما يدونه ويرويه إلا بالقديم لأن رواية المحدث شبهة تقدح في «المروءة العلمية»، والعالم مطالب بعدم وضع نفسه موضع الشبهات.

ولعل النعمة التي جناها الشعر المحدث من هذه النقمة النقدية استقلاله من حيث هو منجز ومحفوظ عن سلطة العلماء الرواة لأنهم كانوا ملزمين[2] بأن يعدوه أحقر من أن يشتغلوا به وإن كان بعضهم في قرارات نفسه يراه رغم حداثته مغريًا وأهلاً لأن يروى[3].

لكن هذا الموقف الرافض لأشعار المحدثين لم يلبث أن بدأ يلين ويتحول، فظهور جيل المتأدبين المتذوقين كان سببًا في الكشف عن أن الرواة العلماء رغم غزارة علمهم كانوا لا يعرفون من علم الشعر إلا ثنيات طرقه[4]، ولذلك لم يكن غريبًا أن يجاهر ابن قتيبة[5] في القرن الثالث بأن كل قديم كان محدثًا في زمانه، وبأنه لا يجل متقدمًا من الشعراء لتقدم زمانه ولا يحتقر متأخرًا لتأخر زمانه لأن الله لم يقصر الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن.

لكن ما عده إنصافًا للشعراء المحدثين لم يكن كذلك لأن النموذج القديم ظل مقياسًا نقديًّا حاسمًا في تمييز الجيد من الرديء، فالمحدث من الشعراء قد يجيد كما أجاد القدماء لكنه لن يجيد إلا إذا سلك أساليب القدماء واقتفى أثرهم.

---

(١) انظر خبر أمر ابن الأعرابي بتخريق شعر أبي تمام بعد أن كان استحسنه وهو لا يعلم أنه لشاعر محدث. الموازنة: ٢٣/١.

(٢) لأن مقياس الفصاحة الذي وضعوه كان سيفًا ذا حدين يمنعهم من رواية غير الفصيح وإن أعجبهم.

(٣) انظر الإشارة إلى استحسان أبي عمرو بن العلاء للشعر المحدث في الشعر والشعراء: ٦٣/١.

(٤) انظر قولة الجاحظ المشهورة: «طلبت علم الشعر...» العمدة: ١٠٥/٢، وما تقدم.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ١/ ٥٧ و٦٣، وما تقدم.

وكان على المحدثين أن ينتظروا عقودًا من الزمن قبل أن يعترف النقاد بأن أشعار المحدثين «إنما تُرْوَى لعذوبةِ ألفاظِها وَرِقَّتِها وحلاوةِ معانيها وقرب مأخَذِها»[1]، وبأن مثل القدماء والمحدثين «كَمَثَلِ رَجُلَيْنِ ابْتَدَأ هذا بناءً فأحكمهُ وأتْقَنَهُ، ثمَّ أتى الآخرُ فَنَقَشَهُ وَزَيَّنَهُ» [2].

ويبدو أن تطرق أبي العلاء إلى هذه الأشعار كان ترجمة لهذه المواقف كلها، فمذهبه العام أن تأخر الزمان ليس مانعًا للشعراء في عصره من أن يجيدوا كما أجاد القدماء، إذ «الدهرُ مديدٌ طويلٌ يجوزُ أن يحْدُثَ في آخرِه كما حدَثَ في أولِه، لأن الله سبحانهُ قديرٌ على المُمْتَنِعاتِ... ولا يَمْتَنِعُ أن يُنْشِئَ في هذا العصر من الشعراء مَنْ هو لاحقٌ بالمتقدِّمين وشبيهُ مَنْ سَلَفَ من الفحولِ الأولينَ»[3]، وقد أكد ابن سنان الخفاجي بعد رفضه للمقياس الزمني في المفاضلة بين الشعراء أن شيخه أبا العلاء كان يذهب إلى هذا الرأي [4].

لكن مواقفه النسبية تبدو متأثرة بتحول المواقف النقدية من الحداثة والمحدثين، فالمصطلحات التي يصف بها الشعراء المتأخرين تدل على أنه يفرق بين من كان يسميهم منهم بالمولدين وبين من كان يسميهم أهل الصنعة.

ويبدو أنه رغم ربطه هذا التقسيم بالحقب الزمنية كان ينظر إلى الخصائص الفنية المميزة لأشعار كل طبقة وإن كانتا جميعًا تنتسبان إلى المحدثين.

فأشعار المولدين ركيكة لأنها تنتسب إلى مرحلة تحول افتقر فيها الشعراء إلى فصاحة القدماء، قبل أن يكتسبوا الخبرة التي سيوفرها للشعراء اللاحقين تحول الشعر إلى صناعة مكتسبة لها قوانين تتعلم وأساليب تحصل: «وأَجِدُنِي رَكيكًا في الدِّينِ رِكَاكةَ أشعارِ المُوَلَّدين سبقتهمُ الفصاحةُ وسبقوا أهلَ الصَّنْعَةِ»[5].

---

(١) انظر العمدة: ٩٢/١.

(٢) نفسه: ٩٢/١.

(٣) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١، وانظر رسالة المنيح حيث يقول واصفًا أدب الوزير المغربي، رسائله/ إ. عباس ١١٧/١: «وليس النصر بقدم العصر، ولا التجويد بذهاب أبد الأبيد». وانظر طبعة عطية: ص ٣٠ – ٣١.

(٤) سر الفصاحة: ص ٢٧٩.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١، وقارن هذا بقوله: «واحتج من أجاز غلط الرواة بأن الذين نقلوا القراءة كان فيهم

وهو لا يقصد بالفصاحة هنا ذلك الخلوص اللغوي الذي يتحدث عنه علماء اللغة، ولكن الاستعداد الشعري الفطري أو السليقة التي اختص بها من كان يسميهم أهلَ الفصاحة[1] من الشعراء القدماء أو الفصحاء الطبيعيين[2].

إن وصفه أشعار المولدين بالركاكة دليل على أنه كان ينظر إلى التحول الفني الذي لحق الأساليب الشعرية وهي تنسلخ من جزالة المتقدمين لتكتسي شيئًا فشيئًا بوشي أهل الصنعة وزخارفهم لا إلى الحقب الزمنية نفسها، وهذا ما يجعل تصوره النقدي للتوليد والمولدين مختلفا بعض الاختلاف عن التصور التاريخي الذي يقسم الشعراء إلى جاهليين ومخضرمين وإسلاميين ومولدين ومحدثين[3] رغم استعماله نفس المصطلحات.

ولعل في هذا الاختلاف ما يفسر عدم استقرار مفهوم المولد واتساعه ليلتبس[4] لديه بمن يوصفون من الشعراء بطبقة الإسلاميين، كما يبدو من اقتران مصطلح مولد - لديه - بالإسلام في قوله:

أعِكْرِمَ إنْ غنيتِ الفَيْتِ نادبا
فلا تَتَغَنَّيْ في الأصائلِ عِكْرِمَا

بِنَظْمٍ شجا في الجاهليةِ أهلَها
وراقَ مع البعثِ الحنيفَ المُخَضْرَمَا

وقد هاجَ في الإسلامِ كلَّ مُولَّدٍ
وأَطْرَبَ ذا نُسْكٍ وآخرَ مُجْرِمَا[5]

قوم قد أدركوا زمن الفصاحة فجاءوا بها على ما يجب، وقوم سبقتهم الفصاحة ولم يكن لهم علم بقياس العربية فلحقهم الوهم الذي لا يتعرى منه ولد آدم (ص)». رسالة الملائكة: ص ٢٠٢

(١) انظر ما تقدم، ورسالة الملائكة: ص ٢١٨، وشرح ديوان ابن أبي حصينة، حيث يفهم من كلامه أنه يجعل أحيانًا قوة الفصاحة مرادفًا لسلامة الطبع والغريزة.

(٢) رسالة الشياطين/ رسائله/ عطية: ص ١٣٣.

(٣) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادي: ٣/١.

(٤) نجد مثل هذا المفهوم الواسع لدى أبي عمرو بن العلاء والحضرمي والحسن البصري وابن شبرمة الذين كانوا يعدون الفرزدق والكميت وذا الرمة من المولدين. انظر العمدة: ٩٠/١، وخزانة البغدادي: ٣/١.

(٥) اللزوم: ٤٢٣/٢.

وهو التباس ينبيء بأن أبا العلاء لم يكن يميل دائمًا[1] إلى إلحاق غير المخضرمين من الشعراء الإسلاميين بالجاهليين كما يمكن أن يفهم من قوله عن عروض الطويل المقبوضة: «فلمْ يَنْشُرْها أحدٌ من الفصحاءِ المتقدمينَ، ولا نَشَرَها أحَد من فحولِ الإسلامِ، غيرَ أنَّ الجُعفِيَّ فعلَ ذلك في كلمته التي أولُها ...»[2]، وكذا قوله عن وزن ركيك استحدثه أبو العتاهية: «ولمْ تستعملْه الجاهليةُ ولا الفحولُ في الإسلامِ، وإنما عَمِلَهُ إسماعيلُ بنُ القاسِمِ على هيئةِ اللَّعِبِ»[3]، أو قوله عن الخرم: «وهو في شعرِ الجاهليةِ وأهلِ الإسلامِ...»[4].

ولكن الالتباس لا يغير من حقيقة نقدية ثابتة هي أن كل من يشير إليهم بمصطلح المحدثين[5] - مولدين وغيرهم - ينقسمون لديه من حيث تفاوت القيمة الفنية لأشعارهم إلى طبقات مختلفة.

فخلافًا للشعر القديم الذي كان أبو العلاء يجده كله جيدًا - إلا ما شذ منه فوصف باللين والتخنث أو بالضعف أوالركاكة مقترنة بصفة الشنوذ[6] والضعف - كان يجد من أشعار المحدثين ما يلين ويرك ركاكة تفضح ضعف الشاعرية وسقم الغريزة، كما يبدو من قوله مستضعفًا فصاحة من كسر ياء المتكلم وأدخل أل على كل في أبيات بعض المحدثين[7]: «ولمْ يأتِ كسرُ هذه الياءِ في شعرٍ فصيحٍ... وقد

---

(١) يرد مصطلح إسلامي عنده أحيانًا لوصف الطبقة التي عاشت في صدر الإسلام وعهد بني أمية. انظر رسالة الغفران: ٢٦٨، ٢٧٢. وانظر الصاهل والشاحج: ١٩٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ٥٨٣.

(٣) نفسه: ٥٨٦.

(٤) نفسه: ٤٤٢.

(٥) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٦٨٥: «لم يجيء مثله عن العرب ولا عن الشعراء المحدثين».

(٦) انظر مثلاً الصاهل والشاحج:ص ٥٧٩، والفصول والغايات: ص ٢١١ - ٢١٢، حيث الإشارة إلى طبقة الغزلين (ابن أبي ربيعة والعرجي).

(٧) المقصود قول سحيم: رأيت الغني والفقير كليهما ... إلى الموت يأتي الموت للكل معمدا. رسالة الغفران: ص ٤٥٧.

سمعتُ في أشعارِ المُحْدثين «إليَّ وعليَّ» ونحوَ ذلك، وهو دليلٌ على ضَعْفِ المُنَّةِ وركاكةِ الغريزةِ. وكذلك قوله: الكُلّ، إدخالُه الألفَ واللامَ مكروهٌ، وكان أبو عَلِيٍّ يُجيزُه ويَدَّعي إجازتَه على سيبويهِ، فأما الكلامُ القديمُ فيُفْتَقَدُ فيه الكلُّ والبعضُ...»[1].

ولا يبالي أبو العلاء في كشفه عن مثل هذا الضعف الشعري بإجازة العلماء الاستعمال، لأن قوة الشاعرية وجودة الشعر لديه لا تقاسان بما تجيزه القواعد النحوية كما تبين، ولكن بمدى قبول الغريزة للاستعمال الشعري. فهو يورد مثلاً قول بعض المحدثين:

وإذا كانَ في القِيامةِ نوديْ:

أينَ أهْلُ الهَوَى تقدَّمتُ وحْدي

ثم يعقب مستضعفًا تسكين الياء في نودي بقوله: «هكذا أُنْشِدْتُه: «نوديْ» بسكونِ الياءِ، ولا أُحِبُّ ذلك وإنْ كانَ جائزًا، وإنما يُوجَدُ في أشعارِ الضَّعَفَةِ من المُحْدثين»[2].

والعبارة الأخيرة إشارة شبه صريحة إلى أن المحدثين ليسوا كلهم ضعافًا. وليس تلميحه إلى بعض الشعراء المتأخرين بمصطلح فحول إلا دليلاً على أن شاعريتهم لديه قد تقوى، وأن أشعارهم قد تجود حتى يصبحوا أهلاً لأن يوصفوا بهذا المصطلح الذي خص به القدماء[3].

لكن الملاحظ أنه لا يكتفي – فحسب – برصد حالة الضعف في الشعر المحدث، ولكنه يتجاوز ذلك إلى رصد صورة ثانية يحل فيها محل التلقائية افتعال واستكراه يشلان الشعرية هي صورة الشعر المتكلف.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٦ – ٤٥٧.

(٢) نفسه: ص ٥٨٢.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣، ٥٨٦.

فالتضمين الذي يعرفه بالإغرام «مفقودٌ في أشعارِ المُتقدمين، وربَّما تَكَلَّفَه المُوَلَّدونَ»[1]، والخبب وزن ضعيف «هَجَرَ تْهُ الفحولُ في الجاهليةِ والإسلامِ، وربَّما تَكَلَّفَهُ بعضُ الشعراءِ»[2].

وإذا كنا اعتبرنا هذه الصورة تجسيدًا لشعرية مشلولة، فلأنه كان يعد التصنع والتكلف مظهرًا من مظاهر النظم الجاف الذي يمثله أحسن تمثيل نظم العلماء، والعلماء لديه كانوا يعدون طبقة متطاولة على الشعر[3] لا يجوز إلحاقها بطبقة الشعراء المحدثين وإن جمعهما نفس العصر.

فالطويل في إحدى صوره المحدثة ضرب «وَضَعَهُ أَهْلُ العِلْمِ لم يَجِئْ مثلُه عن العربِ ولا عن الشعراءِ المُحْدَثينَ، لأنه ليسَ في حُكْم الشعر وإنما يُوضَعُ تَصَنُّعاً وتَكَلُّفاً»[4]، والمتكلف ليس شعرا ضعيفا ولكنْ كلاما موزونا لا شعرية فيه أصلاً.

إن الجودة الشعرية تقترن لديه مبدئيًّا بأشعار القدماء التي كان يفضل أحيانًا أن يصفها إعظامًا لها بالشعر «العتيق»[5] والشعر الفصيح[6]، وتَفَرُّدُ المحدثين بأبنية شعرية «رَفَضَهَا المُتَجَزِّلون في قديمِ الأزمانِ»[7] وخلت[8] منها أشعارهم داعٍ قويٌ إلى الشك في قدرة هذه الاستعمالات المحدثة على أن تحقق جودة كان القدماء متيقنين من امتناع تحققها، لكن ذلك لم يمنعه من أن يعترف للمحدثين بذوقهم الشعري الذي جعلهم قادرين على تخليص بعض الاستعمالات الشعرية النادرة الموروثة عن القدماء من ركاكتها.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص٥٣٧.

(٢) نفسه: ص ٥٢٧.

(٣) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.

(٥) نفسه: ص ١٥٧. وانظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٥٦.

(٦) رسالة الملائكة، ص ١٨.

(٧) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٨) نفسه: ص ١٣٢.

فالأضرب الثلاثة الأخيرة من البسيط أوزان «لا يَسْتعملها المُحْدثون إلا أنْ يَخْبِنُوا الثالثَ منها في العَروضِ فيستعملوه عندَ ذلك، وإنما تُوجَدُ شاذَّةً في أشعارِ الجاهلية.... وما أَفْلَحَ وَزْنٌ منها قَطُّ وربَّما نَدَرَ بَيْتٌ بعد بيتٍ، ولا يَجِيءُ حَسَناً في السَّمْعِ إلا أن يَلْحَقَهُ بعضُ التغييرِ عمَّا هو في الأصلِ»[1]، فيصير إلى ما صيره إليه المحدثون.

والطريف أن أبا العلاء رغم جعله استعمالات القدماء الشعرية مرجعًا لتقويم أساليب المحدثين، كان يمنع هؤلاء منعًا نقديًّا صريحًا من أن يتبعوهم في ما ورد مخالفا للقواعد ولم يحمل على الضرورة من أساليبهم.

فبعض أشعار القدماء قد تضمنت غير قليل مما صنفه النقاد ضمن العيوب الشعرية، وهو وإن لم ينكر كون هذه الأساليب معيبة لا يحاسبهم عليها، لأنهم في رأيه لم يكونوا يعرفون ما سيجد في عصور المحدثين من قواعد[2] وتصورات نقدية تنظم صناعة الشعر، ولكنه لم يكن يريد لمثل هذه الأساليب أن تصبح حجة يحتج بها الشعراء المحدثون كلما عاب عليهم النقاد إخلالهم بقوانين صناعة الشعر، ولذلك كان يعدهم محاسبين على كل خروج عن تلك القوانين ولو كان قياسًا على ما ورد في أشعار القدماء.

ولا يلغي هذه المحاسبة انتماء الشاعر إلى عصور الفصحاء إذا تبين لأبي العلاء معرفته بالقراءة والكتابة، لأن هذه المعرفة دليل على انتماء الشاعر إلى عصور المحدثين.

وقد كان أبو الهندي لديه نموذجًا للشاعر الفصيح الذي لم يحمه انتماؤه إلى عصور الفصاحة [3] من تحمل نتيجة معرفته حروف المعجم وهو يقوي في بيتين له هما قوله من دالية مضمومة:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨ – ٥٧٩.

(٢) يرى شوقي ضيف أن معرفة الشاعر المحدث بالشعر القديم وأساليبه وقوانينه «كانت أدق وأعمق وأخصب من معرفة الشاعر الجاهلي والإسلامي به». فصول في الشعر ونقده: ص ٥٦ – ٥٧.

(٣) قارن بما ورد في الوساطة (ص ٤ – ١٥) عن أغاليط القدماء.

سَيُغْني أبا الهِنْدِيِّ عن وَطْبِ سالِمٍ
أباريقُ لم يَعْلَقْ بها وَضَرُ الزُّبْدِ
مُفَدَّمةٌ قَزّاً كأنَّ رِقابَها
رقابُ بناتِ الماءِ أفْزَعَها الرَّعْدُ

ويروى البيتان أيضًا بتقييد الروي هروبًا من الإقواء، «والروايةُ الأولى إنشادُ النحويينَ، وأبو الهِنْدي إسْلاميٌّ ... وما اسْتُشْهِدَ بهذا البيتِ إلا وقائلهُ عندَ المُسْتَشْهِدِ فصيح. فإن كان أبو الهندي ممن كتب وعرفَ حُرُوفَ المُعْجَمِ فقد أساءَ في الإقواءِ»[1].

إن الأخطاء الشعرية وجه آخر للضعف الشعري الذي يرتبط لديه بضعف المنة وركاكة الغريزة، وإذا كان تأثير الأشعار المحدثة في سقط الزند لا يقل عن تأثير الأشعار القديمة، فإن نظر أبي العلاء فيه إليها إنما كان إلى الجيد منها، أما الضعيف والمتكلف فقد كانا عديمي التأثير في السقط لأن موقفه منهما هو موقفه المطلق من كل شعر ترفضه الغريزة وتنفر منه، وليس ما أقترح التعبير عنه بمصطلح «الولاء الشعري» إلا محاولة لتحديد مدى تأثير أشعار المحدثين في سقط الزند، بالقياس إلى تأثيرالموروث الشعري القديم فيه باعتبارهما جميعًا رافدًا من روافد هذا الديوان.

****

(١) رسالة الغفران: ص ١٤٣.

المبحث الثاني
الـولاء الشعري

كانت الغريزة المستعينة بعلم الشعر والخبرة بأحكامه اللطيفة كما أوضحت وسيلة أبي العلاء إلى تمييز جيد الأشعار من رديئها ومتكلفها وضعيفها بغض النظر عن العصر الذي تنتسب إليه، وإذا كان إعجابه بما جاد منها يعود إلى ما يتوافر فيها من عناصر الإجادة وشرائطها، فإنه كان يتحول أحيانا إلى إعجاب بالشاعر نفسه وثقة في شاعريته، بل وإلى ما يشبه التعصب له بجعل كل ما يقوله محمولًا على الجودة وإن بدت بعض شرائط الشعرية فيه مخالفة لتصوراته النقدية.

فالتحول من النظر إلى الشعر إلى الإعجاب بالشاعر موقف نقدي يجعل صور التجويد صورة واحدة ثابتة لثبات ذات الشاعر وتفردها، عوض أن تكون صورًا متنوعة ومتعددة بتعدد أشعاره وتجدد لحظات الكتابة الشعرية نفسها، ولذلك آثرت أن أعبر عنه بالولاء الشعري لارتباطه بمقام في التذوق تصبح فيه شاعرية بعض الشعراء وما يرتبط بها من نبل في النفس، نموذجًا مجسدًا للقوة الشعرية والغريزة السليمة كما يتمثلها أبو العلاء.

ولا نقصد بهذا أنه كان تحت تأثير هذا الولاء يحرف شهادته النقدية أحيانًا وينسب الجودة إلى أشعار يفضحها ضعفها وركاكتها، وإنما نقصد أن غريزته قد هدته إلى أن أشعار هؤلاء قد بلغت من الجودة ما لا يمكن أن يكون في رأيه إلا شاهدًا على أنهم كانوا يصدرون عن غريزة شعرية غير مشوبة، وشاعرية قوية أصيلة نبيلة لم يحظ بمثلها – في رأيه – غيرهم من الشعراء وإن وصفوا بالمجيدين.

وقد يبدو هذا الولاء في ظاهره مجرد تعبير عن المكانة التي كان يحظى بها بعض الشعراء في نفس أبي العلاء، لكن نتائجه النقدية كانت أعمق وأبل.

ويمكن أن نتحدث عن نتيجتين كبريين نختزل إليهما ما نجم عن هذا الولاء من تبعات نقدية: أولاهما تخص الشعراء أنفسهم والثانية تلزم النقاد.

فإذا كان الشاعر في نظمه لا يستغني عن النظر إلى أشعار غيره، فإن هذه الصفوة من الشعراء التي خصها أبو العلاء بولائه تعد النموذج والمثال الذي دعا إلى الاقتداء به والمتح من أشعاره، وليست أشعار السقط وهي تحمل من الملامح الفنية ما يحيل باطراد على قلة من الشعراء دون غيرهم إلا ترجمة لما يجب أن تكون عليه الكتابة الشعرية، وتحديدًا نقديًّا ضمنيًّا للجهة الشعرية التي يجب أن يكون منها الأخذ.

أما النقاد فالولاء الشعري يدعوهم ضمنيًّا إلى الاحتراس والتروي قبل الحكم بالضعف على أشعار تبدو أبنيتها لهم مخالفة لصور الجودة المألوفة، بل وتلزمهم بالبحث عما خفي من شرائط التجويد فيها.

فما ينظمه هؤلاء الشعراء المصطفون لا يمكن أن يكون إلا جيدًا، فإن عجز النقاد عن الغوص إلى خبايا البراعة في ما بدا لهم مختلًّا فالأولى أن يكتفوا بالتنبيه عليه دون المبالغة في استضعافه، فقد يكون الاستضعاف نتيجة لقصور غريزة الناقد عن اكتشاف مكامن الجمال في البناء لا لضعف البناء نفسه، وليس ما عده النقاد تعصبًا من أبي العلاء لبعض الشعراء إلا وجهًا من أوجه الاحتراس فرضه عليه ولاؤه فيهم.

إن الولاء الشعري اصطفاء لقلة من المجيدين من بين عدد كثير من الشعراء لم يكن أبو العلاء يشك في جودة أشعارهم، ولكنه لم يكتشف في غرائزهم ما يجعلهم أهلا لأن يشاركوا هذه الصفوة في المكانة الخاصة التي بوأهم إياها.

والطريف أنه لم يكتف للتعبير عن هذا الولاء بتمييز المجيدين من المجيدين، ولكنه تعدى ذلك إلى اختيار قلة أخرى من مجيدي الشعراء ليجعلها نمونجًا لما قد يشوب

الشاعرية من قصور عارض يجعل أصحابها غير مؤهلين لأن يصبحوا مثالاً يحتذى ويقتدى به، وهو موقف مناقض للولاء يمكن أن نعبر عنه بالنشوز أو النفور أو الإقصاء. وقد يكون هذا الموقف راجعًا في أصله إلى استضعافه بعض أشعار هذه القلة، أو إلى نفوره من سلوك أصحابها، أو إليهما معًا، إلا أنه يظل في جوهره مرجعًا مخالفًا يقاس إليه موقف الولاء ويميز به، ونقيضًا نقديًّا يلزم الشعراء والنقاد بعكس ما يلزمهم به الموقف الأول، فما يستجيده النقاد من أشعار هذه القلة المقصاة قد يخفي ضعفًا وقصورًا شعريًّا يجب الكشف عنهما والاحتراس من نتائج احتذائهما.

ولعل شحوب التأثير الشعري لبعض كبار الشعراء في سقط الزند - بالقياس إلى التأثير الصريح والمهيمن لشعراء آخرين- هو التشخيص الفعلي لما يلزم به موقفُ النفورِ والإقصاءِ الشعراءَ والنقادَ.

لقد صرح أبو العلاء بأن المتأخر من الشعراء قادر على أن يجيد إجادة القديم والسالف[1] لإن القدم لا يعني الإجادة مطلقًا، كما أن الحداثة لا تعني الضعف مطلقًا وإن كان قد كثر في أشعار المحدثين، لكن الملاحظ أن تعمده ربط ظهور من يلحق بالشعراء القدامى من المتأخرين بقدرة الله تعالى يوحي بأنه كان يعد ذلك في حكم المعجز، لندرة من يستطيع في رأيه أن يلحق بالقدماء من محدثي الشعراء ومتأخريهم.

فإذا نحن تتبعنا مختلف مواقف الإعجاب التي كشف فيها عن ولائه الشعري نصل إلى نتيجتين اثنتين: أولاهما أن القدماء مجيدون في معظمهم إلا القليل النادر، ومن بين هؤلاء الكثيرين اصطفى صفوة المجيدين ليجعل ولاءه فيهم، ونبذ من نبذ ليُكَرِّهَ الناسَ في أشعارهم.

والثانية أن قلة من المتأخرين استطاعت أن تجيد إجادة القدماء، ومن بين هذه القلة اصطفى من جعلهم فحول المحدثين الأحق بأن يحتذوا، وخطأ من خطأ لإضعاف تأثيرهم الفني.

---

(١) يستعمل أبو العلاء هذا المصطلح وكذا مصطلح الفصيح الطبيعي لوصف من قدم عهده من الشعراء.رسائله/ عطية: ص ١٣٣.

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن اعتبرنا أشعار السقط الشهادة الفعلية على أن ولاءه كان لمن جعلهم دون غيرهم من المجيدين صفوة الشعراء.

أولاً - صفوة القدماء: نبل امرئ القيس وحطة الأعشى

يعد أبو العلاء الجودة أصلاً في الشعر القديم لأن أصحابه لديه هم أهل الفصاحة في صورتها الصافية، ورغم إيمانه الواضح برسوخ الجودة نظريًّا في كل شعر قديم نجده يصرح غير ما مرة بأن بعض هذا الشعر تشوبه شوائب تعد أو تكاد من العيوب.

فكف السباعي في الطويل زحاف قبيح، ورغم ذلك كفته «فحولُ الشعراءِ»[1] كما كفه امرؤ القيس[2]، والتشعيث في الخفيف الأول المجرد ضربُه من الردف «إذا ظَهَرَ بَانَ خَلَلُهُ فيتجنَّبُه الفحولُ»[3]، لكن أبا العلاء لاحظ وروده في شعر[4] لأبي دؤاد الايادي، وهو لديه قبيح «غيرُ خافٍ في الغريزةِ» [5].

وقد يصرح بما يعد حكمًا على بعض الأشعار القديمة بأنه ضعيف، فرجز رؤبة وطبقته في رأيه شعر ضعيف سفساف[6] رغم ولع علماء اللغة به وعدهم إياه نموذجًا عاليًا للفصاحة[7]، والمديد «وَزْنٌ ضعيفٌ لا يُوجَدُ في أكثرِ دواوينِ الفحولِ»[8]، ووجوده في أشعار عدي وأشعار المكيين والمدنيين[9] دليل - في رأيه - على أن الإقامة في الحواضر قد أفقدت أشعار هؤلاء جزالتها وجعلتها مخنثة لينة.

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١١٠.

(٢) نفسه: ص ١١٠. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٦، ورسالة الغفران: ص ٣١٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢.

(٤) نفسه: ص ٥٢٢.

(٥) نفسه: ص ٥٢٢.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٧) انظر ما تقدم.

(٨) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٩) نفسه: ص ٢١٢.

ورغم كل ذلك كان مقتنعًا بأن الغالب على أشعار القدماء الجزالة[1]، لكنه كان يدرك في الحين نفسه أنها تتفاوت جودة، لذلك نجده يتبنى ضمنيًّا النظرية النقدية التي تقسم الفحول إلى طبقات، وذلك من خلال إشارته إلى الطبقة الأولى[2] من الفحول الجاهليين، طبقةِ امرئ القيس.

لكن يبدو أنه كما استثنى من القدماء مجموعة من الشعراء لم يكن يستجيد أشعارهم، استثنى من هذه الطبقة الأولى شاعرًا لم يكن يراه أهلاً لأن يتبوأ هذه الرتبة، فمصطلح الطبقة الأولى يعني لديه امرأ القيس وزهيرًا والنابغة الذبياني فقط، أما الأعشى الذي جعله العلماء رابع هؤلاء الثلاثة فقد شكك أبو العلاء ضمنيًّا في انتسابه إلى هذه الطبقة من خلال تلميحه إلى الروايات التي تلحقه بهم: «والطبقةُ الأولى ليسَ في ديوانِ أحدِهِمْ مديدٌ، أعني امرأَ القيس وزهيرًا والنابغةَ والأعْشَى في بعض الروايات»[3].

وقد يفهم من كلامه هذا أن إخراجه الأعشى من هذه الطبقة يعود إلى عدم إجماع الروايات على انتسابه إليها، لكنَّ وسْمَه العلماءَ الذين جعلوه الرابعَ بالجهل[4] يفيد أنه كان يرى أن الأعشى بطوافه[5] على البيوت مستجديًا قد أهان الشعر ونزل به عن مكانته[6]، فأصبح كالكلب[7] أخس من أن يلحق بامرئ القيس وزهير والنابغة ويعد من طبقتهم.

فالأعشى شاعر مستثنى من طبقة الصفوة لأن أبا العلاء كان ينفر من حطة نفسه غير أبه بجودة شعره وقوة شاعريته، وإذا كان قد جعل منه شائبة صفوة الشعراء فامرؤ القيس كان يعد لديه تاج هذه الصفوة وزينتها.

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٣١ – ١٣٢.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

(٣) نفسه: ص ٢١٢.

(٤) ر. الغفران: ص ٢٢٩، حيث قوله على لسان النابغة الجعدي يخاطبه: «أغرك أن عدك بعض الجهال رابع الشعراء الأربعة».

(٥) نفسه: ص ٢٢٩.

(٦) انظر العمدة: ١/٨١.

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

ويتضح ذلك من خلال لهجه به[1] وبقفا نبك[2] في كل مؤلفاته إعجابًا به وبجودة أشعاره، وهو الإعجاب الذي جعله ينفي جازمًا نسبة بعض الأشعار الضعيفة إليه، لأن مذهبه في الشعر في رأيه كان يمنعه من أن يسلك مسلك الضعفة من الشعراء كما يتضح من جعله الشاعر نفسه يقول في بعض مشاهد الغفران: «وإنه لَقَرِيٌّ لَمْ أَسْلُكْهُ، وإنَّ الكذبَ لَكثيرٌ، وأَحْسَبُ هذا لبعضِ شعراءِ الإسلامِ، ولَقَدْ ظَلَمني وأساءَ إليَّ، أَبَعْدَ كَلِمتي التي أولُها: (ألا انْعِمْ صباحًا أيُّها الطللُ البالي...) يُقالُ لي مِثْلُ ذلك»[3].

لقد كان امرؤ القيس لديه نموذجًا للشاعر المجيد المكتمل الشاعرية النبيل النفس، الذي يجب أن يتخذ قبلة لكل شاعر ينظر إلى القدماء، وإذا كان سلوك الأعشى المهين قد تسبب في نفور أبي العلاء منه وإقصائه له من الطبقة الأولى، فإن إعجاب الشاعر الضرير بامرئ القيس قد جعله يتغاضى عما في شعره من تعهر[4] ويتجاوز عنه ويرغب الشعراء والمتذوقين في شعره رغم ميله إلى الشعر العفيف.

وإذا كان الولاء الشعري أحد المقاييس الكاشفة عمن تأثرهم أبو العلاء من الشعراء في سقط الزند، فإن شعر الملك الضليل سيكون أكثر الأشعار القديمة تأثيرًا في هذا الديوان، وأن أشعار الأعشى ستكون أقلها وأضعفها تأثيرًا فيه.

ولم يكن هذا الموقف المصطفي لامرئ القيس والمقصي للأعشى تقويمًا نقديًّا دقيقًا لأشعارهما، ولكنه كان نظرة إلى نفسيتي الشاعرين وطبيعتيهما الإنسانية، نظرةً بدت أمامها نفس الأعشى وضيعة فهان معها شعرُه عليه رغم فحولته، ونبُلت نفس امرئ القيس أمامها فسما بها شعره كله لأن أبا العلاء اصطفاه من بين كل القدماء وخصه بولائه الشعري الخالص.

---

(١) انظر مثلاً رسالة الغفران: ص ٣١٣ – ٣٢٢.

(٢) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٩ – ٣٢٠.

(٤) انظر رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٧، ورسالة الدواوين/ رسائله/. إ. عباس: ١٩/١ و٢٢، وقارن بمهاجمته الفرزدق لفحش بعض معانيه الشعرية: الصاهل والشاحج: ص ١٢٠ – ١٢١. وانظر: ص ٥٦٤ – ٥٦٦.

ثانيًا - صفوة المحدثين: تبصر أبي تمام والمتنبي وخبط البحتري

لم ينف أبو العلاء قدرة المحدثين عربًا وعجمًا على الإجادة في الشعر لاقتناعه بأن هذا الفن ليس مقصورًا على زمان[١] بعينه ولا قوم[٢] دون غيرهم، وليس تلميحُه إلى تبريز أبي نواس[٣] في الخمريات وإعجابُه برائية التهامي[٤] رغم معاصرته له وبأشعارٍ محدثة أخرى إلا تجسيدًا لهذا الاقتناع.

لكن ما يصرح به في مختلف مؤلفاته يكشف عن أن إعجابه هذا لم يكن مطلقًا، فكثرة الشعراء المحدثين ليست دليلاً لديه على أنهم موصوفون كلهم بالبراعة، لأنه قد «يتفقُ في الزمانِ الواحدِ شعراءُ كثيرةٌ لا يُحْمَدُ منهم إلا قولُ الرجلِ أو الرجلين. وقد كان عليُّ بنُ عبدِ اللَّه بن أحمد أقَامَ سوقاً للشُّعراءِ... فرحلَ إليه قريبهم والبعيدُ، والتُمِسَ عندهُ النَّوَالُ الرَّغيب لا الزَّهيد، فما اشتهرَ منهم إلا نَفَرٌ قليل منهم أحمدُ بن الحسين... ورجلٌ يُعْرَفُ بابن كاتِب البِكتمري، وهو أقلهم حظًّا في سيرِ القَصيد»[٥].

إن كثرة هذه الطبقة من الشعراء لم تتمخض لديه إلا عن قلة من المجيدين، ولذلك فإن إخمال البحتري[٦] أكثر من خمسمائة شاعر في عصره وتفرده بأخذ جوائز الممدحين يصبحان لدى أبي العلاء راجعين إلى عجز هؤلاء عن الإجادة لا إلى تغطية شعره على أشعارهم الجيدة.

---

(١) انظر مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١/ ٣.

(٢) انظر سر الفصاحة: ص ٢٧٩، حيث الإشارة إلى أن هذا مذهب أبي العلاء.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١٠٨.

(٤) مسالك الأبصار/ تعريف: ص ٢٥١.

(٥) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١/ ٤.

(٦) الموازنة: ١/ ١٢.

وقد سجل هذا التفاوت بين الشعراء في عصره حين ذكر أن الله قد جمع ألسنهم على مدائح أحد الممدحين «بكلِّ لسانٍ يَبْلُغُ مجهودُ الإنسانِ، فَعَيِيٌّ يَقْدِرُ على كلامٍ قليلٍ، وبليغٌ يَصِلُ إلى المقالِ الجليلِ، وثالثٌ يَقْتَصِرُ على النِّيَّةِ ويأملُ بها بُلوغَ الأُمْنِيَّةِ»[1].

إن ربطه العي بكون القدرة على قول الشعر قد حصرت في نظم القليل منه يفيد ضمنيًّا أنه كان يعد ديك الجن شاعرًا متوسطًا وهو يقول عنه: «وكانَ أبو عيسى المذكورُ يُسْتَحْسَنُ شعرُه في البيتين والثلاثةِ»[2].

ولعل التوسط لم يكن محصورًا لديه في قصر النفس الشعري وحده، فتشبيهه شعر ابن هانئ «برَحىً تَطْحنُ قُروناً لِأجْلِ القَعْقَعَةِ التي في ألفاظِه»[3] وقلة ما تحتها من معان يدل على أن نزول الشعر إلى درجة التوسط – والتوسط لديه عي وضعف – كان ناجما عن اختلال شرائط الشعر وعجز الشاعر عن تقويمها، إلا أن الواضح أنه لم يكن يرى أن ضعف الشعر كامن في توسطه فحسب، ولكن في تدهور الشاعرية إلى ما يشبه الخرس[4]، ولذا لا نستغرب احتقاره لشعراء عصره وتعريضه بهم في قوله:

قريضُهُمْ كقريضِ الباركاتِ وما
سَجعُ الحمائمِ إلا مثل ما سَجَعُوا[5]

لقد اصطفى أبو العلاء من عدهم مجيدي القدماء من بين عدد كثير من الشعراء الذين اشتهروا بجودة أشعارهم، أما من اهتم بأشعارهم من المحدثين فقد كانوا قلة من بين عدد قليل يعد من المجيدين أو يلحق بهم.

---

(١) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧، وقارن بما ورد في العمدة: ١٨٧/١ – ١٨٨.
(٣) وفيات الأعيان: ٤/ ٤٢٤.
(٤) انظر قوله في النص السابق: «وثالث يقتصر على النية». مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.
(٥) اللزوم: ١٢٠/٢.

ولعل ما يبدو نقديًا لافتًا للنظر كونه - رغم ميله عمومًا إلى جعل آرائه مستقلة عن آراء غيره - يحصر اهتمامه في نفس الشعراء الذين أجمع النقاد على جعلهم زعماء المحدثين، وأعني أبا تمام والبحتري وأبا الطيب الذين خصهم دون كل الشعراء بالتأليف في أشعارهم[1]، لكن هذا الاهتمام رغم موافقته لما أجمعوا عليه لا يخل بنزعته النقدية المستقلة، لأن مخالفته إياهم في تصنيف هؤلاء الشعراء وتقويم أشعارهم واضحة بينة.

فالبحتري الذي أجمع النقاد أو كادوا[2] على تقديمه وتخصيصه بلقب الشاعر ينزل لدى أبي العلاء بالقياس إليهما إلى منزلة مشبوهة كالتي أنزل إليها الأعشى، وصاحباه[3] اللذان عاب عليهما النقاد مخالفتهما لطريقة العرب[4] وإسرافهما في الاعتماد على العقل وملء أشعارهما بالحكمة يتبوأن لديه من بين كل المحدثين ودون البحتري المنزلة العليا في الشعر.

وهو بخرقه ما أجمع عليه النقاد واستهانتِه بشاعرية البحتري لا يبرهن على استقلال أحكامه فحسب، ولكنه يصحح ما بدا له خللاً في تحديد وجهة الجودة الشعرية.

فالنموذج الشعري المحدث الذي يجدر بالشعراء - في رأيه - احتذاؤه هو شعر أبي تمام وشعرأبي الطيب، لأن أشعارهما لديه نتاج لشاعرية متبصرة[5] تعي وتتأمل قبل أن تنجز، أما ما نظمه البحتري فخليط من الصواب والزلل أثمرته شاعرية مفتقرة إلى أصالة شاعرية أبي تمام وغزارة محفوظه، وعاجزة في الحين نفسه عن الإفلات من تأثيره عجزَها عن سبر أغوار شعره والإحاطة بأسراره إحاطة حبيب بها.

---

(١) خص الأول بذكرى حبيب والثاني بعبث الوليد والثالث بمعجز أحمد وباللامع العزيزي، أما شرحه لديوان ابن أبي حصينة فقد كان مجاملة منه لهذا الشاعر الأمير.

(٢) إذا استثنينا ما بدا في مثل كلام الصولي من ميل إلى إنصاف أبي تمام، وفي كلام الجرجاني من دفاع عن أبي الطيب. انظر أخبار أبي تمام: ص ٤، ١٤، ٢٨، ٣٧، ٣٨، وانظر الوساطة: ص ٤١٥ وما بعدها.

(٣) المقصود أبو تمام وأبو الطيب.

(٤) انظر الموازنة: ١/ ٤ ومقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣.

(٥) انظر إشارة التبريزي إلى كون السقط مجاراة لأشعار أبي تمام وأبي الطيب. شرحه/ شروح: ص ٤.

I - مبتدع حبيب ومعجز أبي الطيب:

خص أبو العلاء هذين الشاعرين المحدثين بولائه واصطفاهما لما وجد في أشعارهما من جودة وبراعة جعلتهما يتفردان دون البحتري بلقب الشاعر المبتدع والشاعر المعجز.

وإذا كان الابتداع مما اختص به أبو تمام، وكان الإعجاز مما اختص به أبو الطيب، فإن الوصفين في نهايتهما ليسا إلا التعبير النقدي على أن أبا العلاء لم يجد في المحدثين من يستحق أن يلحق بهما ليشاركهما سبقهما وتقدمهما على كل المتأخرين.

١ – **المبتدع:** لم يثر شاعر قبل أبي تمام غضب النقاد كما أثاره هذا الشاعر، ولعله كان الشاعر الوحيد الذي بنى شهرته الفنية على تحد صريح لمقاييس أهل العلم بالشعر وأحكامهم أجبر النقاد الرافضين لطريقته والمتحاملين عليه تقليدًا على أن يعترفوا – وهم يجتهدون في تتبع عيوب شعره وتعدادها – بأن جيده[1] خير من جيد غيره.

وهذا التعارض الصريح بين التسليم له بالإجادة والتفوق وبين تعداد العيوب، يعد لدى أبي العلاء دليلاً على اختلال في تصور المتلقي لأساليب الطائي الشعرية وتمثله لها ناقدًا كان أم قارئًا متوسط الذوق، ولهذا جعل كتابه ذكرى حبيب[2] مؤلفًا خاصًا

(١) انظر الموازنة: ١/١١، ٥٤.

(٢) يعد هذا الكتاب حتى الآن مفقودًا، لكن كثيرًا من آراء أبي العلاء في هذا الكتاب متضمن في كتاب النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام للإربلي المتوفى سنة ٦٣٧ هـ. انظر أبو العلاء الناقد: ص ١١١. وكعادة التبريزي في نقل مؤلفات أبي العلاء والاعتماد عليها في شروحه، ضمَّن شرحه لديوان أبي تمام معظم هذا الكتاب كما يتضح من قوله في خطبة الشرح: ١/ ٢: «وذكر أبو العلاء في هذا الكتاب الأبيات المشكلة من شعر أبي تمام متفرقة، وأنا إن شاء الله أكتب شعره من أوله إلى آخره، وأذكر من غريبه وإعرابه ومعانيه وأخباره ما لا بد منه، وأشير إلى ما ذكره أبو العلاء من الأبيات المشكلة في مواضعها»، وقوله في خاتمته: ٤/ ٦٠٢ – ٦٠٣: «هذا آخر شعر أبي تمام... الموسوم بذكرى حبيب... وعلامة أبي العلاء ع في بعض المواضع».

بتقويم هذا الاختلال، لتقريب المتلقي من الصورة الحقيقية لأساليب هذا الشاعر[1] الذي كان يعد لديه من حيث قوة شاعريته أسمى من أن ينسب إلى تلك العيوب، فهو يفرق ضمنيًّا في مقدمة الذكرى بين نوعين من الأساليب الشعرية المنسوبة إلى أبي تمام: أساليب أصلية هي التي قصد إليها الشاعر ورسخها، وأخرى متوهمة نشأت من عجز الناقلين لضعف غرائزهم عن صون الصورة الأولى لأشعاره.

والحكم السليم على شاعريته إنما يكون بالوقوف على الأساليب الأصلية لا المتوهمة: «وقال أبو العلاءِ أحمد بنُ سُليمان التَّنُوخي المعَرِّي في كتابِه المعروفِ بذِكْرى حبيبٍ: إنَّما أغْلَقَ شعرَ الطَّائيِّ أنهُ لم يُؤْثَرْ عَنه، فتناقلتْهُ الضعَفةُ من الرواة والجَهَلَةُ من النَّاسخينَ فبَدَّلوا الحركةَ بالحركةِ، فأوقعوا الناظِرَ بما جنَوْه في أُمِّ أدراصٍ... وغيَّروا الأحرف بسُوءِ التصحيف، فغادروا الفَهمَ خَابطاً في عَشْواء، لأنَّ تَغييرَ الضمَّة إلى الفتحة والكسرةِ يُنشب الفَطِنَ في الحِبالة، فأمَّا نقلُ الحاء إلى الخاء، والدَّالِ إلى الذَّال، فيَحدُث عنه إلباسٌ تُقرَن به بَلادةٌ وانتكاسٌ»[2].

وقد أدرك التبريزي التلميذ في شرحه لديوان أبي تمام صعوبة اختراق شعر الطائي وفهمه فأكد أن الأمر «كَمَا ذَكَرَهُ أبو العلاءِ، لأنَّ في شعرِه صنعةً لا يكادُ يخلو منها، ومواضعَ مُشكلةً تصعبُ على كثير من الناس لا سيما على مَنْ لا يَسْتَأْنِسُ بطريقته، فيقعُ لذلك فيه خَلَلٌ لأن شعرَ غيرِه يَقْرُبُ مُتَنَاوَلهُ ويسهلُ على القارئ التَّوَصُّلُ إلى معرفةِ معانيهِ وأغراضِه»[3].

---

(١) يعيب محمد عبده عزام – في مقدمة تحقيق. ش. د. أبي تمام – على أبي العلاء اهتمامه بالأبنية اللغوية في شعر الطائي، وعدم خوضه في معاني شعره، وما عده المحقق تقصيرًا كان اجتهادًا مقصودًا في تصور أبي العلاء للشعر، فعدم اهتمامه بالمعاني مطرد في كل مؤلفاته التي تناول فيها أشعاره أو أشعار غيره. ومرد ذلك إلى أنه كان يعد الشعر أساليب فنية لغوية قبل أن يكون معاني أو فلسفة. ولعل إخراجه اللزوميات من نطاق الشعر إلى النظم رغم خصوبة معانيها ودلالاتها الفكرية شاهد على أن الشعر لديه لم يكن معنى عقليا فقط، ولكن صياغة فنية خاصة لهذا المعنى.

(٢) ش. د. أبي تمام: ١/ ١.

(٣) نفسه: ١/١.

إن ما ينسب إلى أبي تمام من عيوب شعرية ليس إلا نتاجًا لرواج هذه الصورة الوهمية المتولدة من سوء رواية أشعاره وفهمها، فنعاءِ في قول الطائي:

نَـــعـــاءِ إلـــى كـــلِّ حـــيٍّ نَـــعـــاء
فَـتـى الـعَـرَبِ احـتَـلَّ رَبْـــعَ الـفـنـاءِ[1]

في رأي أبي العلاء «كَلِمَةٌ في معنى الأمْرِ، وهي مبنيةٌ على الكَسْرِ... والعامةُ يثْبتون الياءَ في بيت الطائي كأنَّهم يعتقدون الإضافةَ، وذلكَ رديءٌ جدًّا في القياسِ، لأنَّ قولكَ حذَارِ وما جرى مجراها لا تُضَافُ إلاَّ أن تخرجَ عن بابها، لأنَّها واقِعَةٌ موقعَ الأمرِ إذ كان المفعولُ يقعُ بعْدَها... وإنَّما حملَ بعْضَ الناس على أن يقولها بالياء أن همزتَها قابلتْ همْزة «إلى» فاستقبلتها الهمزةُ المكسورةُ فَثَقُلتا على اللسان، ففرَّ الناطق إلى الياء وغرَّهُ اللفظُ بنعَاءِ الثانية لأن فيها ياء الوصلِ، فجعَلَ الأولى مثلها في اللفظِ، وإذا رُوِيَتْ على ما يقول هؤلاء فلا سبيلَ لها إلى العمل»[2]، ومن التجني على الشعر ترويج رواية كهذه لا سند لها إلا إنشاد عامي يفتقر أصحابه إلى الغريزة السليمة افتقارهم إلى العلم بقواعد العربية وقوانينها.

وقد أدرك أبو العلاء في وقت مبكر من حياته الأدبية[3] بحس الشاعر الخبير خطورة التشويه الذي كانت تتعرض له شعرية قصائد أبي تمام في مجالس علمية لم يكن يتكلم فيها إلا كبار العلماء والنقاد، فنبه على ذلك غير ما مرة في ذكرى حبيب غير مبال بأن يكون الخطأ الذي يصححه صادرا عمن لا يتجرأ على تخطئتهم من أهل العلم.

فمن أبيات أبي تمام المضللة مطلع تائيته:

نُـسـائـلُـهـا أَيَّ الـمـواطـنِ حَـلَّـتِ
وأيَّ ديـارٍ أَوْطَـنَـتْـهـا وأَيَّـتِ[4]

---

(١) ش. د. أبي تمام: ٤/٥.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٧.

(٣) أثناء وجوده ببغداد.

(٤) ش. د. أبي تمام: ١/٢٢٩.

وقد «جَرَى في هذا البيتِ كلامٌ في دارِ العلم ببغداد، وكان ثَمَّ رجل يُعرف بحمد بن الوليد الواسطي قد قرأ على أبي سعيد السيرافي وأبي علي الفارسي، فحكى عن أبي سعيد أنه كان يقول: إنَّ أبا تمام أراد «أيَّهْ» بالوقف، من قولهم: أيْ وأيَّـهْ، ثم كسر كما قال عنترة: (إنِّي امرؤ سأموتُ إن لم أقتَلِ). وهذا قول ضعيف جدًّا، وقد حمَلَ بعضَ الناس الفرارُ من كسر التاء في « أيَّتِ» على أن رَوى «وعن أيِّ دار» لتكون الكلمة التي في القافية معطوفةً على «أيِّ» المخفوضة بعن»[١].

إن الوصول إلى الصورة الأصلية لشعر الطائي أو الاقتراب منها لا يتحققان في رأيه إلا عبر طريقين اثنين لا غنى للناقد الناظر في شعره عن سلوكهما: أولهما الإحاطة بمختلف روايات الديوان ونسخه، والثاني معرفة منهب الشاعر وطريقته في الصناعة.

أما الإحاطة بالرواية والنسخ فقد جعلها أبو العلاء منهجًا له في تحصيل جل معارفه[٢] وإثراء محفوظه، وليست الرواية أو النسخة المعتمدة لديه هي ما اشتهر وتداوله العلماء، ولكنها ما بدا له أقرب إلى كلام المؤلف ولو لم تكن مشهورة.

إن النقل السليم للشعر في رأيه هو النقل المعتمد على الدراية لا على الرواية المتصلة الأسانيد[٣]، وإحاطتُه بالروايات المتعددة للديوان الواحد من دواوين الشعراء كانت إحاطة دراية وخبرة دقيقة بصناعة الشعر، وحديثُه عن مختلف الروايات في ذكرى حبيب أسلوبٌ نقدي متعمد قصد إليه لاستبعادِ الرواية التي كان يراها ضعيفة وتأصيلِ الرواية الأصلية الصحيحة من جديد، معتمدًا على غريزته السليمة ومعرفته العميقة بأحكام الشعر ولطائفه.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣٠٠.

(٢) انظر المدخل، والفصول والغايات: ص ٣٦٦، حيث يصرح باطلاعه على كل نسخ إصلاح المنطق. وانظر إشارته في عبث الوليد إلى نسخ ديوان البحتري المتعددو، وإشارته إلى بعض نسخ كتاب سيبويه السقيمة في رسائله/ عطية: ص ٨٦ - ٨٧.

(٣) انظر قوله لمن طالبه من تلاميذه بالسند: «إن أردت الدراية فخذ عني ولا تتعد، وإن قصدت الرواية فعليك بما عند غيري». الإنباه: ١/١٠٤.

فمن ضادية أبي تمام التي مطلعها: (بدلت عبرة من الايماض). يروي بعض أهل الأدب البيت الثالث منها هكذا:

غَـصَـبَـتْـهَـا نَـحِـيـبَـهـا عـزَمـاتٌ

غَـصَـبَـتْـنِـي تَـصَـبُّـرِي واغْـتِـمـاضـي[1]

و«الروايةُ الصحيحةُ[2] «نَجِيَّهَا»، فيجوزُ أنْ يكونَ في معنى المُناجاةِ... ومَنْ رَوَى «نَحِيبَهَا» فهي روايةٌ ضعيفةٌ لأنَّ أولَ القصيدةِ يَدُلُّ على خِلافِه»[3].

إن التعارض بين مطلع القصيدة الذي يشير إلى أن الحبيبة أصبحت يوم رحيل الفراق باكية، وبين عدم البكاء الذي يفهم من إثبات نحيبها في الرواية التي استضعفها.. كافٍ لديه لرفضها وإبطالها، لأنها تخل بخصيصة جوهرية من خصائص الشعر هي الانسجام بين معاني أغراضه.

وقد عقب ابن المستوفى على هذا التصحيح بطريقته الكاشفة عن رغبته الملحة في مخالفة آراء أبي العلاء وتخطئته بقوله نافيًا صحة ما احتج به الشيخ: (وليسَ في أولِ القصيدةِ ما يُنافِي روايةَ مَنْ رَوَى «نَحِيبَها»، وهذا ظاهرٌ لمن تَأَمَّلَهُ)[4]، والرغبة في مجرد المخالفة واضحة في كلامه، فمقصود أبي العلاء من قوله: «لأن أول القصيدة يدل على خلافه أن رواية نحيبها التي رفضها تلزم بأن يكون معنى «غصبتها نحيبها عزمات» أن الحبيبة لم تبك يوم الرحيل، بينما يشير البيت الأول إلى بكائها، وهو تناقض مفضوح يختفي بإثبات الرواية الصحيحة التي تفيد أن الرحيل غصب المرأة نجيها أي حبيبها المناجي لا نحيبها وبكاءها.

---

(١) ش. د. أبي تمام: ٣٠٩/٢.

(٢) لدى أبي العلاء.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٠٩/٢.

(٤) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٣٠٩/٢/ هامش رقم ٢.

إن بحث أبي العلاء عن الرواية الأصلية بغض النظر عن شهرتها أوجهل الرواة بها كان السبب في وصوله إلى روايات أصلية غير متداولة في مجالس العلم، جعلت تلميذه التبريزي يعجز في شرحه لديوان أبي تمام عن العثور على بيت انفرد أبو العلاء بروايته، ووقف عنده في الذكرى وشرحه مكتفيا كعادته في الشرح بإثبات آخره فظل مجهولا وإن كان شرحه قد وصل إلينا (١).

وأما معرفة أبي تمام والاستئناس بطريقته في النظم فقد كانت سند أبي العلاء الأول في تصحيح كثير من الروايات ورد كثير من الأحكام المتعلقة بشعره، فالنظر في شعر الطائي والتعرض النقدي له يجب أن يكونا في رأيه مبنيين على معرفة دقيقة بمذهبه الشعري وخبرة بطريقته في الصناعة.

إن جل التصحيفات التي أدت إلى تشويه الصورة الأصلية لشعر أبي تمام وترويج الصورة المتوهمة تعود في رأيه إلى جهل الرواة والنقاد بمذهب هذا الشاعر، وإلى عدم مراعاتهم طريقته المبتدعة والمتميزة في نظم الأشعار وصياغتها، ولذلك كانت خبرته بهذه الطريقة سبيله في ذكرى حبيب إلى تصحيح الروايات وترجيحها.

فقول أبي تمام:

بِكُلِّ فَتىً ضَرْبٍ يُعَرِّضُ لِلْقَنَا

مُحَيّاً مُحلّىً حَلْيُهُ الطَّعْنُ والضَّرْبُ(٢)

يروى بتنوين فتى وبدون تنوين، و«الأَشْبَهُ بصناعةِ الطائيِّ أنْ يكونَ «فَتى» مُنَوَّنًا... والوجْهُ الأوَّلُ أَجْوَدُ»(٣).

---

(١) انظر قول التبريزي: «وهذا البيت الذي أشار إليه أبو العلاء لم أجده في النسخ، فإن وجد على بعض النسخ أثبت هاهنا إن شاء الله» ش. د. أبي تمام: ٤/٣٣٠.

(٢) ش. د. أبي تمام: ١/١٩٢.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٩٢.

ولا يبالي الشيخ عند رفضه الصورة المتوهمة بأن تكون الرواية المؤدية إليها وجها جيدا أو مقبولا، لأن مقياس قبول الرواية لديه ليس احتمال الشعر لها ولكن مطابقتها للأصل.

وعندما توجه الخبرة بالمذهب الشعري الروايات المتعددة نحو وجه واحد يشخص دون غيره طريقة الشاعر، تصبح كل الروايات الأخرى وإن كان لها وجه مرفوضة.

فسؤر الخطوب في قول الطائي:

مـلَّكَـتْـهُ الـصَّـبـا الـوَلـوعُ فَـأَلْـفَـتْـه

قَـعـودَ الـبِـلـى وسُـؤْرَ الـخـطـوب[1]

يروى أيضًا سود الخطوب، و«سُؤْرُ الخُطوبِ بَقِيتُها. ومَنْ عَرَفَ مذهبَ الطائيِّ لم يعدِلْ عن هذه الرواية. ومن روى «سودَ الخطوبِ» فله وَجْهٌ، إلا أنه جديرٌ بأن يكونَ تصحيفا»[2].

إن أبا تمام كان لدى الشيخ الشاعر المحدث الذي أعاد النفس إلى الشعر العربي بأسلوبه الجديد المبتكر ومعانيه المصوغة لؤلؤًا شعريًّا على غير مثال، ولهذه الشاعرية المبتدعة تخوفف في رحلة الغفران من أن يكون مصير صاحبها إلى النار لِما حُكي عنه من تفريط في أداء الصلاة، ومن أن يظل جسده «وهو بالمُوقدَةِ صالٍ، لأنه كان صاحبَ طريقةٍ مُبْتَدَعَةٍ ومَعَانٍ كاللؤلؤ مُتَتَبَّعَةٍ، يستخرجها من غامضٍ بِحارٍ ويفُضّ عنها المُسْتَغْلِقَ من المَحارِ»[3].

وكما ضن على أوصاله بأن تصلى النار، ضن على هذه الطريقة المبتدعة بأن تضيع وسط روايات مصحفة لا تأبه لدلالة الطباق والاستعارة والجناس وغيرهما من

---

(١) ش. د. أبي تمام: ١/١١٦.

(٢) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١١٧. وانظر قوله في: ٢/٤١٥: «وفي بعض النسخ «ابنا للصباح» وهو أشبه بمذهب الطائي، وفي بعضها « ماء الصباح » وله معنى، ولكن الأول أجود».

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

بدائعه في كتابته الشعرية، فدواء الحر ترد في بعض الروايات بديلاً من رواء الحر في قول الطائي معزيًا:

أمـحـمـدَ بـنَ سـعـيـدٍ ادَّخِـــرِ الأَسَـــى

فـيـهـا رُواء الـحُـــرِّ يـــومَ ظِـمـائِـهِ[١]

و«رُواءُ الحُرِّ أرادَ به رِيَّه، وإنما أقامَ الماءَ الرُّواءَ مقامَ الرِّي... لأنَّ مَذْهَبَ الطائيِّ في الصناعةِ طريقٌ معروفٌ، فلم يكن يعدِلُ عن الرُّواءِ في هذا البيتِ..»[٢]، والمقصود بهذا التعديل المحافظة على الطباق الذي أقامه الشاعر بين الظمإ والري.

ولا يقتصر مثل هذا التصحيح على المحافظة على أصول الطريقة فحسب، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تنزيه الشاعر عن عيوب لا يد له فيها إلا كون أبواب مذهبه الشعري لم تفتح لكل من روى شعره أو نظر فيه، فأخلبت بعده بروق، في قوله:

أَخْـلَـبَـتْ بـعـده بُـــروقٌ مــن الـلـهْـ

وِ وَجَــفَّــتْ غُـــدْرٌ مــن الـتَّـشْـبـيـبِ[٣]

استعمال يبدو كالمولد لأن «أَخَلَبَ البرقُ غيرُ مُستعملٍ في الكلامِ القديمِ»[٤]، والرواية الصحيحة لدى الشيخ: أَخْلَفَتْ بعده بروقٌ، لأنه حسب مذهبه في التصنيع «جاءَ بها على ما يُعْرَفُ من الاستعارةِ، أيْ صارتْ إلى الخُلْفِ»[٥].

إن في لفت أبي العلاء نظر النقاد إلى فاعلية مذهب الطائي وطريقته الشعرية، وإلى ما حققته هذه الطريقة من سحر يستمد تأثيره من بهاء الاختراع ومتانة البناء، ما يؤكد أنه إنما أعلن ولاءه له واتخذه صفيًّا لما وجد في شعره من أبنية جزلة محكمة

---

(١) ش. د. أبي تمام: ٣٧/٤.

(٢) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٧/٤.

(٣) ش. د. أبي تمام: ١١٨/١.

(٤) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١١٨/١.

(٥) نفسه/ نفسه: ١١٨/١.

السبك كأبنية القدماء وأساليب مبتكرة لم يفترعها شاعر قبله، وهي فضيلة فنية تجعله كما كان أولى بالولاء والاصطفاء أولى بالاقتداء والاحتذاء، سواء بالنسبة له في نظم سقط الزند أو بالنسبة للراغبين في التجويد من محترفي صناعة الشعر.

وحتى لا تظل الصورةُ المتوهمةُ لأشعار الطائي وأحكامُ النقاد المتحاملين عليه حاجزًا يمنع الشعراء من الإحساس السليم بطرافة أساليبه وشعريتها، يستثمر الشيخ خبرته بشعر الطائي وطريقته في النظم في تحليل هذه الأساليب وتسهيل تمثلها فيحصر من استعمالاته الشعرية التي لم يستسغها النقاد الأصنافَ الآتيةَ:

أ - **الفصيح افتراضًا**: لا يستكثر أبو العلاء على أبي تمام - ثقة في علمه وفصاحته - أن يعد العلماء أحد أبياته في حكم الشاهد اللغوي[١]، ولهذه الثقة يجعل من ورود لفظة «زوجة» في قوله:

يا زوجةَ المِسْكينِ مُقْرانَ التي
عَظُمَتْ على المُتَطرقينَ وفاتُها[٢]

تعلةً إلى التعجب شبه الساخر من إنكار بعض العلماء فصاحة هذه اللفظة التي دلت كثرة ورودها في الشعر القديم على فصاحتها، فمما «يُحْكى عن الأصمعيِّ أنه كان يُنْكِرُ «زوجَة» بالهاء، وهذا طريفٌ مما حُكِيَ عنه. وقال مَن ذكر عنه هذه الحكايةَ أنه قُرِئَ عليه قولُ عَبدةَ بن الطبيب: (فبَكَى بَنَاتي شَجْوهنَّ وزَوْجتي) ... فلم يُنكره، ولعله كان يختار «الزوج» لأنها اللغة التي جاءَت في القرآن، فأَمَّا الزوجة بالهاء فكثير في الشعر»[٣].

(١) انظر قوله في ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣/٦٧، عن بيت أبي تمام: من كان مرعى عزمه وهمومه ... روض الأماني لم يزل مهزولاً: «هذا البيت ذكره أبو علي الفارسي في كتابه المعروف بالعضدي، وإنما ذكره على سبيل التمثيل لا أنه يستشهد به ... وقد أنكر ذلك على أبي علي لأن طبقته لم تجر عادتهم بذلك».

(٢) ش. د. أبي تمام: ٤/٣٢٦.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٣٢٦.

لقد اتسع محفوظ أبي العلاء من اللغة وغزر علمه بها، وسلم له العلماء بذلك حتى كان مما قاله تلميذه التبريزي: «ما أعْرِفُ أن العربَ نطقتْ بكلمةٍ ولمْ يعرِفْها المعريُّ»[1].

وحكي أن بعض تلامذته ارتجلوا كلمات غير مستعملة وأضافوا إليها من غريب اللغة ووحشيها كلمات أخرى، وسألوه عن الجميع على سبيل الامتحان، فكان كلما وصلوا إلى كلمة مما ألفوه ينزعج لها وينكرها ويستعيدها مرارًا ثم يقول: دعو هذه، أما الألفاظ اللغوية فقد كان يشرحها ويستشهد عليها حتى انتهت الكلمات، ثم قال لهم بعد أن فطن لما قصدوا إليه: «كأنِّي بكمْ وقدِ وضَعْتُمْ هذه الكلمات لتَمْتَحنوا بها معرفتي وثقتي في روايتي... والله مَا أقُول إلا مَا قالَتْهُ العرب، وما أظُنُّ أنها نطقت...»[2].

ورغم أن سياق الإعجاب بعلم الشيخ في هذه القولة ينبئ بأنه قال: «وما أظنُّ أنها نطقتْ بكلمةٍ ولمْ أَعْرِفْهَا» أو ما يشبه ذلك، وأن ورود الكلام مبتورًا يعفينا من أن نتكلف عناء البرهنة على أن هذا الفخر إنما كان مما نسبه إليه تلامذته الواثقون في علمه إعجابًا به، نجد في تصريحه بأن اللغة العربية واسعة لا يحاط بها[3] ما ينفي أن يكون قد افتخر بمثل ذلك، بل إن هذا التصريح اعتراف ضمني بجواز وجود من يعرف من كلام العرب ما غاب عنه هو نفسه فضلاً عمن لم يبلغ من العلم مبلغه، ولذلك نجده يدعو إلى الاحتراس وعدم التسرع في تخطئة أبي تمام ونسبته إلى العيب في ما لم يحمل على تصحيف الرواية من استعمالاته.

فمما قاله الشاعر في إحدى بائياته:

وليستْ بالعَوَانِ العَنْسِ عندي

ولا هيَ منكَ بالبِكْرِ الكَعَابِ[4]

(١) عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٦٩.

(٢) عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٦٩ - ٥٧٠. وقد ورد النص هكذا مبتورًا، ولم يرد في أي مصدر آخر.

(٣) انظر قوله: «لأن اللغة واسعة جدًّا ولا يمكن أن يدعى حصولها في الكتب عن آخرها». رسالة الملائكة: ص ٢٣٢.

(٤) ش. د. أبي تمام: ٢٨٦/١.

و«قد عابَ بعضُ أهلِ العلمِ هذا البيتَ لقَوله «العَنْسَ»، وقال: لمْ نسْمَع العَنْسَ إلا في صفة الناقة، كأنه يذهب إلى أنه أراد العانِس فوَضَع العَنْس مكانها، ويجوز أن يكون هذا غَلَطًا على الطائي ممَّن عابه، إذ كان مِثله مع أدبه لا يغيب عنه مثلُ ذلك.

والعانس التي تُحبَس عن التزويج بعد البلوغ حتى تَبلُغ عشرين سنة أو أكثر، ويُستعْمل هذا الوصف للرجال والنساء، ويقال عَنَّستِ المرأةُ تَعنِيسًا، و«العَنْسُ» الناقة الشديدة المُسِنَّة. ويحتمل أن يكون أبو تمام أراد: ليست صَنيعتك عندي مثلَ الناقة التي هي عَوان قد أسنَّتْ إذْ كنتَ تُجدِّدها في كل حين، «ولا هي منك بالبِكْر الكَعاب» أي ليست أوَّلَ صنائعك»[1].

إن تنزيه أبي العلاء أبا تمام عن الخطأ ثقة في علمه لا يرتبط فحسب بقابلية ما يبدو من شعره كأنه وضع في غير موضعه للتأويل، ولكن بما ليس معروفًا لديه ولدى العلماء من الاستعمالات أصلاً، وهو ارتباط يجعل الاعتراف بعدم معرفة الاستعمال تسليما ضمنيًّا بفصاحة مفترضة ينسب إليها الاستعمال التمامي لا احتجاجًا بشواهد حفظها العلماء أو استئناسًا بأمثلة أثبتوها، ولكن اقتناعًا بأن فوق كل ذي علم عليم، وأبو تمام كان من هؤلاء الذين فاقوا غيرهم بمعارف لم تيسر لمن بعدهم.

فبيت تائيته المذكور سالفًا[2] أوله بعض الشراح بأنه أراد أيت في معنى تأيت من التأيي[3]، وهذا في رأي أبي العلاء «قولٌ حسنٌ، وهو يُشْبِهُ مذهبَ أبي تمام في الصَّنْعَةِ، إلا أن المَعْروف من كلامِ العربِ تَأَيَّيْتُ، ولم يجئْ في أشعارهمْ «أَيَّيْتُ»، ويجوز أن يكون أبو تمام سمعها في شعر قديم لأنهُ كان مستبحِرا في الرواية»[4].

إن تبحر أبي تمام في العربية وإحاطته بمرويات لم تبتذلها الأمالي، ولم يسعف

---

(١) ش. د. أبي تمام: ١/٢٨٦.

(٢) قوله: نسائلها أي المواطن حلت ... وأي ديار أوطنتها وأيت. انظر ما تقدم، وش. د. أبي تمام: ١/٣٠٠.

(٣) نكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٩٩. وانظر قوله معلقًا على تشديده حيهلا: «شدد حيهلا، ولا تعرف إلا مخففة اللام... ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب». نفسه/ نفسه: ١/٢٩٣.

(٤) نفسه/ نفسه: ١/٣٠٠.

العلماء ولا أبو العلاء لتأخر زمانه بمعرفتها، يجعله بالضرورة في كثير مما يبني عليه شعره من استعمالات وأساليب فصيحًا فصاحة مفترضة لا تستند إلى شواهد أو أقوال علمية، إلا ما شهد به المؤرخون من أن صاحبها كان غزير العلم وافر المحفوظ[1].

ب - **المرتجل والمجترأ عليه**: خلافًا للاستعمالات التمامية التي افترض أبو العلاء فصاحتها لثقته في علم الشاعر، كان يجد نفسه أحيانًا أمام استعمالات أخرى لا تبدو مجهولة من حيث علاقتها الاشتقاقية باستعمال أو جذر معجمي معروف، لكنها تبدو كذلك أو تبدو غير مقبولة أو غير معتادة من حيث هي استعمال لغوي، فقد جاء في شعره بالجفير، و«هو يريدُ الجَفْرَ الذي هو بِئْرٌ... ومفقودٌ في أكثرِ كلامِهم أنْ يقالَ جَفِيرٌ في معنى جَفْرٍ»[2]. ولفظ الجمان في أحد أبياته «غيرُ منطوقٍ به»[3]، إلا أن لفظ الجمانة معروف.

ومما بدا له من الأساليب في شعره غير مقبول وصْفُه الأمرَ بأنه اسحنكك أي اسود وأظلم، و«أصلُ هذه الكلمةِ في الليلِ، وَوَزْنُ اسْحَنْكَكَ افْعَنْلَلَ، واشتقاقُه من سينٍ وحاءٍ وكافٍ، وذلك لفظٌ مُمَاتٌ. [و] لم يَحْكِ أحدٌ من الثِّقاتِ فيما أعلمُ السَّحْكَ في معنى السوادِ»[4].

والمعتاد لدى أهل اللغة أن يقال: سَطَمْتُ السِّكِّينَ سِطامًا، و«قد استعمله الطائيُّ على أَسْطَمْتُهُ»[5]، وأدخل «أل» على «طوس»، و«لم تجرِ العادةُ بدخولِ الألفِ واللامِ عليها وإن كان ذلك جائزًا»[6]، كما لم تجر العادة بتثنية [7] المصدر.

---

(١) انظر مقدمة خزانة الأدب: ١/ ٤، حيث يتعرض البغدادي لما يفيد أن بعض العلماء كانوا يعدون أبا تمام حجة في فصاحة اللغة كما عدوه حجة في الرواية. وانظر إشارة أبي العلاء في الصاهل والشاحج (ص ٥٤٣) إلى أنه كان أمينًا في نقله.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٥٩. وانظر بيت الطائي في نفس الصفحة.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧. والمقصود قول الطائي: قمر تبسم عن جمان نابت ... شرح ديوانه: ٤/١٧٧.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢١٠. والمقصود قوله: بأنك لم يسحنكك الأمر ... شرح ديوانه: ١/٢١٠.

(٥) نفسه/ نفسه: ٣/٢٤٥. والمقصود قوله: والواهبَ الصمصامةَ السيف الذي ... يجري زعاف الموت في إسطامه.

(٦) نفسه/ نفسه: ٢/٢٦١. والمقصود قول أبي تمام: شامت بروقك آمالي بمصر ولو ... أصبحت بالطوس لم أستبعد الطوسا.

(٧) نفسه/ نفسه: ٢/٣٦٢، حيث قول أبي العلاء: «وكأنه ثنى المصدر على هذه الرواية، وتثنيته قليلة».

ولعل غريزة أبي العلاء التي جعلته يحس بفصاحة بعض استعمالات أبي تمام المجهولة فيفترض أن الشاعر سمعها في شعر فصيح، كانت هي نفسها السبب في عدم اعترافه بأي نوع من الفصاحة المفترضة لهذا الصنف الثاني من الاستعمالات المرتجلة، ورغم ذلك نجده لا يظهر أي ميل إلى عد هذه الاستعمالات من الأخطاء أو العيوب الشعرية لأنها ليست في رأيه إلا اجتراء فنيًّا يولد فيه الشاعر من الاستعمال الفصيح قياسًا عليه استعمالاً شعريًّا جديدًا قابلاً للترويج، فأبو تمام يقول في بيت له: (حضرمت دهري) وهو يقصد جعلته بحضرموت، وتأويل ذلك لدى أبي العلاء أنه «اجْترأَ على بِنيةِ هذه الكلمةِ لما كانت العربُ تقولُ «رجلٌ حَضْرمي» إذا نَسَبُوه إلى حَضْرموت، فبُنِيَ الفعلُ على ذلكَ. وهذا كما يُقالُ «مَضَّرْتُ فلانًا إذا نسبته إلى مُضر، وقيَّسْتُهُ إذا نسبتهُ إلى قَيْسٍ»[1].

وقد وصف الحديث بأنه مستفاض، و«أهلُ اللغةِ يزعُمونَ أن الصوابَ أن يقال: حديث مُسْتفيضٌ،...... والقياسُ لا يمنعُ أن يقالَ «مُسْتفاضٌ»[2].

إن القياس على الاستعمال المعروف يبدو كأنه العذر الذي يعتذر به أبو العلاء عن بعض مرتجلات الطائي اللغوية وعن عدم تخطئته إياه فيها، بل والرخصة التي تجعل ذلك في حكم الفصيح.

فلفظة امرأته ترد في شعر لأبي تمام مخففة الهمزة، وأبو العلاء يعلم أنه «لا يوجَدُ في الشعر القديم «امراتُهُ» إلا أن القياس يُطلِقُ ذلك، وهذه اللفظة نادرةٌ لأنهم قالوا في المذكر: هذا امرُؤٌ ورأيتُ امرَأً ومررتُ بامرِئٍ فغيروا ما قبل الهمزةِ، فلما جاؤوا بهاء التأنيثِ أقرُّوا فتحةَ الراء التي جرت عادَتُها أن تتبعَ الهمزةَ لأن ما قبل هاء التأنيث لا يكون إلا مفتوحًا... فإذا حُمِلَ الأمرُ على ذلك جاز أن تُخَفَّفَ الهمزةُ على

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٣٧/٤. والمقصود قوله: حضرمت دهري وأشكالي لكم وبكم ××حتى بقيت كأني لست من أدد.

(٢) نفسه/ نفسه: ٣١١/٢. والمقصود قوله: ... في حديث من عزمه مستفاض.

لغةِ من فَتَحَ فيُقَالَ: «هذا امْرَا» لأن الوقْفَ يسكِّنُ الحرفَ، فإذا سُكِّنَتِ الهمزةُ وقبلَها فتحة جُعِلت ألفًا، فكأن قول الطائي «امراته» يُحْمَل على أنها أنثى «امْرَأ»، ثم خُفِّفَ المذكرُ والمؤنثُ الجاري عليه»[1].

والا ستناد إلى القياس يعد ضمنيًّا نوعًا من التحايل النقدي لتسويغ الاستعمال التمامي، فعندما يستعمل الشاعر عبارة «بانٍ بأهل» عوض «على أهل» يلتجئ أبو العلاء إلى رخصة القياس لتفصيح الاستعمال فيقول: «أهلُ اللغةِ يَختارون «بَنَى فلانٌ على أهْلِه»، ويكرهون «بَنَى بها» ... ولا يمنعُ القياسُ دخولَ الباءِ في هذا الموضعِ، ويكونُ المعنى «بنى بأهله» أيْ مِنْ أَجْلِهِمْ»[2].

لكن ابن المستوفى يعد ذلك تمحلاً ويخطئ أبا العلاء والشاعر لأن اللغة لديه «إنما يُوقَفُ عليها مع السماعِ»[3]، ومثل هذا الرد يكون صحيحًا حتى لدى أبي العلاء لكنْ عندما يتعلق باستعمالات لغوية لا علاقة لها بالشعر، أما استعمالات الطائي فهي طريقته في الصناعة نفسها لأن الجرأة والارتجال والابتكار جوهر هذه الطريقة.

إن الاستعارة من حيث هي فن بديعي أسلوب قديم لم ينفرد الطائي بابتكاره، ورغم ذلك اقترن هذا الفن باسمه، لا لأنه عد مبتكرًا له ولكن لما تميزت به استعاراته من جرأة وجدة ألَّبتا عليه كثيرًا من النقاد.

فقد وصف الثعبان بأنه ضارٍ «واستعارَ الضاريَ له، ولم تَجْرِ العادةُ بأن يُقالَ: حَيَّةٌ ضاريةٌ»[4].

وذكر في شعره حية الليل، و«تقول العرب: حية الوادي وحية الجبلِ، فأمَّا حيَّةُ الليلِ فيجوزُ ألا يكونَ أحدٌ استعملَها قبلَ الطائي»[5].

---

(١) ذكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ٤/٣٢٧. والمقصود قوله: ... حتى ظننا أنه إمراتها.

(٢) نفسه/ نفسه: ١/٥٥ - ٥٦.

(٣) النظام/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٥٦. هامش رقم: ١.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٩٩. والمقصود قوله: ... في طيه حمة الشجاع الضاري.

(٥) نفسه/ نفسه: ١/١٦٨. والمقصود قوله: حية الليل يشمس الحزم منه ... إن أرادت شمس النهار الغروبا.

وقد جعل الفِرْكَ للنِّعْمة، و«ما أخرجَ الفِرْكَ من الحيوانِ إلى غيرِه من الشعراءِ أحدٌ قبْلَ الطائيِّ»[١]، ورغم ما في هذه الاستعمالات من جرأة وجدة تظل من حيث هي بناء لغوي أصلاً مستعملاً يقيس عليه الشاعر فيخرج بفرع غير مستعمل.

إن القياس الذي سوغ به أبو العلاء بعض ما ارتجله أبو تمام من أبنية لا يكتسي مفهومًا نحويًّا لغويًّا وإن بني على ذلك، ولكنه يكتسي مفهومًا شعريًّا نقديًّا يفسر معظم مظاهر الابتكار والإبداع في مذهب أبي تمام الشعري، وهي المظاهر التي وصفها [٢] بأنها طريقة مبتدعة ومعان كاللؤلؤ متتبعة مستخرجة من غامض البحار ومستغلق المحار.

ج – **المولد والعامي**: رغم وصف أبي العلاء للفظة «قَرْطَسْتُ» التي اشتقها أبو تمام من لفظة القرطاس المستعملة قديما بأنها «كالمُوَلَّدَةِ»[٣]، لم يبد أي اهتمام بتتبع المعجم المولد في لغة الطائي من حيث هو معجم مقابل للفصيح الموروث عن القدماء، فحديثه عن مرتجلاته وما اجترأ عليه من ألفاظ غير مستعملة يعد إشارة ضمنية إلى التوليد، لكن في سياق شعري صرف يجعلها مظهرًا من مظاهر قوة الشاعرية لا مظهر تقصير لغوي.

وخلافا لذلك يبدو أقلَّ تحمسًا في حمل بعض ما بدا له عاميًّا من استعمالاته على قوة شاعريته وطريقته المبتدعة، فشبهة الاستعمال العامي في رأيه ضعيفة في قول الشاعر: (.. يَنْظُرُ زادَهُ نَظَرٌ...)، لأن الفعل نظر «مأخوذٌ من الناظورِ وهو الذي تُسَمِّيهِ العامَّةُ الناطورَ. ويجوزُ أن يكون الطائيُّ قال «ينطُرُ» بالطاءِ لأنهم قد تَكَلَّموا بالناطورِ قديمًا، والطاءُ فيما رُوِيَ مِنْ كلامِ النَّبَطِ...»[٤].

لكن هذه الشبهة تبدو في رأيه قوية في استعمال الطائي للقراص في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٧٢. والمقصود قوله: فإذا نعمة امرئ فركتـه ... فاهتصرها إليك ولهى عروبا.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٨.
(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٥. والمراد قوله: قرطست عشرًا في مودته ... شرح ديوانه: ٤/١٦٥.
(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٣٢. والمقصود قوله: متنسم الثوبين ينظر زاده .... شرح ديوانه: ١/١٣١.

فـي الــرَّوْضِ قُــرَّاصٌ وفـي سَيْـلِ الـرُّبـا
كَـــدَرٌ وفـي بـعـض الـغُـيـوثِ صـواعِـقُ

فقد «ذكر القرَّاص هنا كالذَّام له لأنه قرنَهُ بالكَدَرِ في السَّيل والصَّاعِقة في الغمام، فأمَّا القُرَّاصُ الذي يذكر في الشعر القديم فله نَوْرٌ أبيض. والعامةُ يسمُّون ضربًا من النَّبْتِ إذا أصابَ الجَسَدَ أَذِيَ به قُرَّاصًا، ويجب أن يكونَ هذا غيرَ الذي ذكَرَهُ القائل في صفة الثور الوحْشي:...»[١].

ولعل هذه الشبهة كانت وراء قبوله الضمني للروايات المتعددة التي حاولت إبعاد الاستعمال العامي في أحد أبيات الطائي، فقوله:

لــو كـــانَ كَـلَّـفَـهَـا عُـبَـيْـدٌ حـاجـةً
يَــوْمــاً لأُنْـــسِــيَ شَــدْقَــمــاً وَجَـدِيــلا

«يُختلَف في روايتِه، وكان الناسُ يُنْشِدونَ في أولِ الأمر « لَزَنَّى شَدْقَمًا وجَديلاً «فاستضعفوا هذه الكلمةَ لأنها عامية فَغُيِّرت بغيرها، فبعضهم يقول ...: «لَعَنَّفَ شدقمًا وجديلا»، يأْخذه من التعنيف، ومنهم من يقول: «لأُنسِيَ شدقمًا وجديلاً»، وفي بعض النسخ: «لَرَثَّى شدقمًا وجديلا»، وكلُّ هذه المعاني صحيحة. ومعنى «الترْثية» يصح إذا اعتقِد أن «عُبَيْدًا» وهو الراعي الشاعر لو كلَّف هذه الناقة حاجة لرأى من غَنائِها في السير ما يوجب عليه أن يَرثِيَ شدقمًا وجديلًا، لأنها تُنْسب إليهما»[٢].

إن أبا العلاء – خلافًا لما سنجده في إنكاره لاستعمالات البحتري العامية – يبدو لينا متساهلا وهو يلمح بخفاء إلى الأصل العامي لبعض الألفاظ التي وردت في شعر أبي تمام، وهذا ما جعل بعض الدارسين[٣] يلاحظ أنه يميل إليه كثيرًا لأنه بتصحيحه استعمالاته على السماع أو القياس أو التفرد بالسماع يجعله منزهًا عن الخطأ.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٥٢. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٢/٤٥٢.
(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣/ ٦٩ – ٧٠. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٣/٧٠.
(٣) انظر كلام محقق شرح ديوان أبي تمام: ١/٢٥.

وتبدو صراحة هذا الميل الذي يشير إليه الدارسون أبين من أن تخفى حتى على القارئ غير المتخصص، وفي ذلك ما يؤكد أنه جعل الطائي من أصفيائه، لكن هذا لا يمنعنا من أن نعترف بأنه لم يتردد في التعبير غير المباشر عن عدم استجادته بعض ما ورد في أشعاره من استعمالات وإن كانت شاعريته القوية قد خففت من قلقها[1].

فقد استعمل أبو تمام «لولاك» دون الاعتماد على ضمير منفصل، و«أَجْوَدُ الكلامِ أنْ يُقالَ: لولا أنتَ لانبعثَتْ فيه اللَّيالي»[2].

ورغم اختلاف العلماء في لغة أكلوني البراغيث[3] يبدو أبو العلاء ميالاً إلى تنفير الشعراء منها إلا أن تكون ضرورة[4] كما اضطر إليها هو نفسه في قوله:

وإنْ سَــدَّدَ الأعــداءُ نـحـوكَ أَسْـهُـمـاً

نَـكَـصْـنَ عـلـى أَفْـواقِــهِـنَّ المَـعـابِـلُ[5]

لكن «يَبِينُ في كلامِ الطائيِّ أنه كانَ يختارُ إِظْهارَ علامةَ الجمْعِ في الفعلِ مثل قولِه: صُمْنَ آمالي..، ولَوْ قالَ صَامَ آمالِي.. لاستقامَ الوزنُ. وقد جاءَ بمثلِ ذلك في غيرِ هذا المَوْضِعِ، وهو على مِنهاجِ قولِ الفرزدقِ: يَعْصِرْنَ السَّليطَ أَقارِبُهْ»[6].

ولعل استضعافه اختيار هذه اللغة دون اضطرار كان وراء إيراده رواية (صرن لي أملي إلى بغداد) – من صاره يصوره أو يصيره في معنى صرفه – عوض الرواية المشهورة: (إن ملن بي هممي إلى بغداد)[7].

---

(١) انظر الوساطة: ص ٢٢، حيث يعيب الجرجاني على أبي تمام قلق بعض ألفاظه.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٤/٣. والمقصود قوله: حبا بك الله من لولاك لانبعثت ... شرح ديوانه: ٥٤/٣.

(٣) بعض العلماء يعدون هذه اللغة غلطًا لا تقوم به حجة لوجوب أكلتني البراغيث، لأن الفاعل مما لا يعقل. وهذه اللغة عندهم ليست من باب قوله تعالى: « وأسروا النجوى الذين ظلموا » (الأنبياء/ الآية: ٣). انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٠.

(٤) انظر مبحث الضرورات في القسم الثالث.

(٥) سقط الزند/شروح: ص ٥٤٩. وانظر إشارة الخوارزمي إلى أوجه إعراب النون في نكصن، شرحه/ شروح: ص ٥٥٠.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢١٤/٢. والمقصود قوله: ... به صمن آمالي وإني لمفطر. شرح ديوانه: ٢١٤/٢.

(٧) نفسه/ نفسه: ١٣١/٢. والمقصود قوله: ... إن ملن بي هممي إلى بغداد. شرح ديوانه: ١٣١/٢.

والألفاظ العامية في شعره لاحقة بهذا النوع من الاستعمالات الطائية التي لم يرض عنها أبو العلاء، وحتى لا يعد الشعراء ذلك أحد أوجه النموذج الشعري التمامي الذي يشجع على احتذائه، يقر ضمنيًّا بوجود وجه غريب عن النموذج لا يستحق أن يحتذى هو الوجه الذي وصفه بأنه استعمال طارئ على أساليب الشاعر لعدم جريان عادته به، فأبو تمام يقول في بيت له:

إنْ يَكُنْ رَثٌّ مِنْ أُنَاسٍ بِهِمْ كا
نَ يُداوَى شَوقي ويَسْلَسُ رِيقي

و«لم يأتِ لـ«إنْ» في هذا البيتِ جوابٌ، وَلَمْ تَجْرِ عادةُ الطائيِّ بذلك، ولكنْ يَتَّفِقُ للقائلِ في بعضِ الأحيانِ ما لم تجرِ عادتُه باستعمالِه»[1]، وما لم تجر عادة الشاعر باستعماله لا يجوز أن يعد صورة لمذهبه وطريقته الشعرية.

إن شعر أبي تمام كان لدى أبي العلاء أقوى وأجود من أن تشينه هذه الهنات اليسيرة، وإذا كان قد أحيا مأثمه في رحلة الغفران من خلال جعله قوافي الأشعار تشارك قوافي قصائده في النوح عليه[2]، فلأنه كان يحس بأن الموت اغتال صفيًّا من أصفيائه القلائل وهو لما يبلغ بالشعر الشأو[3] الذي كان يريده.

لقد آثر أبو العلاء أن يسم كتابه في شعر الطائي بذكرى حبيب عوض ذكرى أبي تمام، لأن الاسم[4] الذي اختاره يحمل دون غيره دلالة على الولاء الشعري الذي جعله خاصًّا بطائي واحد لم يبلغ طائي آخر في الشعر مبلغه[5].

وإذا كان قد جعل من الكتابة ذكرى لشاعر أكل عقله من عمره فعجل بفنائه، فلأنه كان يريد أن يبعث في عصره نموذج الشاعر المبدع كما تمثله هو، ورب ذكرى قربت من نزح.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٣١. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٢/٤٣١.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٤ – ٤٨٥.

(٣) انظر قول الطائي: سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه... ش. د. أبي تمام: ٢/٧٧. وقد توفي أبو تمام في سن مبكرة.

(٤) في تسميته للكتاب بذكرى حبيب نظر إلى قول امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب.... وقول متمم بن نويرة: لذكرى حبيب بعد هدء ذكرته... انظر عينيته في المفضليات: ص ٢٧١.

(٥) انظر تلميحه إلى جودة مديحه ونسيبه في قوله: «فإن قذف في النار حبيب فما يغني المدح ولا التشبيب». رسالة الغفران: ص ٤٨٤.

٢ - **المعجز**: عندما افتخر أبو الطيب بأنه كان ينام غير جاهد عن شوارد شعرية يسهر الناس[(١)] جراها ويختصمون - كان يلمح رغم المظهر الفني لفخره - إلى أن شعره بلغ بجودته وبيانه حد الإعجاز الذي يجعل من كل شاعر يحاول مجاراته أحمق يلهى المغررون بلحيته[(٢)].

وقد أصبح مثل هذا التلميح فخرًا صريحًا لدى الشعراء اللاحقين، ففي قصائد مهيار الديلمي تلميذه غير المباشر يتردد الفخر بأن شعره حد الفصاحة[(٣)] وأنه البيان المعجز[(٤)]، بل وبأنه نبي[(٥)] الشعراء أتى بمعجزته الشعرية، ولذلك لا نستغرب أن يكون أبو العلاء قد استفاد من هذا النوع من الفخر الفني في تسميته الكتاب الذي خصصه لدراسة المشكل من شعر أبي الطيب.

فرغم كون عنوانه «معجز أحمد» ينبئ بأنه يتناول الأشعار التي عجز النقاد والشراح عن فك رموزها، يستشف من تعمده إضافة لفظة معجز إلى العلَم أحمد الذي هو أحد أسماء الرسول (ﷺ) كما هو اسم أبي الطيب نفسه، دون إضافتها إلى هذا الاسم الأخير أو إلى الكندي أو الجعفي..أنه كان يجعله بمعجزته الشعرية - رغم رفضه خبر ادعائه النبوة[(٦)] - بين الشعراء كالنبي (ﷺ) وهو يعجز فصحاء العرب بما كان يوحى إليه من بيان منزل.

---

(١) انظر قوله: أنام ملء عيوني عن شواردها ... ويسهر الخلق جراها ويختصم. ديوانه: ٤/٨٤.

(٢) انظر قوله: إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق ... أراه غباري ثم قال له الحق. ديوانه: ٣/٥٧.

(٣) انظر قوله: من الكلم الذي إن كان حد ... لغايات الفصاحة فهو حد. ديوانه: ١/٣١٥.

(٤) انظر قوله: لي وحدي إعجازه والدعاوى ... طبق الأرض فيه والتزوير. ديوانه: ٢/٦٢. انظر القصيدة عند مهيار: ص: ٦٥ و٢٢٧.

(٥) قوله: آمنت في الشعر توحيدًا بمعجز آ ... ياتي وفي الشعر إيمان وتكفير. ديوانه: ٢/١١٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤١٧، حيث يرد التهمة المشككة في سلامة عقيدته، وص: ٤١٨ - ٤١٩، حيث ينفي خبر ادعائه النبوة. والملاحظ أنه يسميه في مؤلفاته أبا الطيب وأحمد بن الحسين والجعفي والكندي، ولم أعثر على تسميته بالمتنبي إلا في شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠، حيث وردت الصفة بعد ذكر كنيته أبي الطيب، والراجح أن ذلك من فعل الناسخ لغلبة هذا اللقب على الشاعر. أما اطراد تسميته بالمتنبي في الكتاب الذي نشره دياب على أنه معجز أحمد، وعدم رد الشارح تهمة الكفر عنه في قوله شارحًا (أحلى من التوحيد): «وهذا أحد ما نسب المتنبي لأجله إلى الكفر حيث جعل الترشف أحلى من التوحيد»، فيعد من بين القرائن الدالة على أن هذا الكتاب المنشور ليس هو معجز أحمد الحقيقي. انظر الشرح الموسوم خطأ بمعجز أحمد: ١/٥٢. وانظر: أبو العلاء الناقد: ص ١١٩، حيث يأتي المؤلف بحجج تفيد أن مخطوطة الكتاب المنشور ليست هي المؤلف الأصلي، وأن هذا الشرح من وضع عالم متأخر.

وهو تشبيه ضمني يكشف رغم وجهه الثنائي عن إحساس أبي العلاء بأن شاعره المصطفى بلغ بالشعر شأوه الأبعد، فسد باب الإتيان بمثله فضلًا عن تجاوزه إلى ما هو أحسن منه[1].

وليست الأخبار التي يرويها النقاد عن تعصبه لأبي الطيب ودفاعه عنه إلا الدليل على أنه كان مؤمنًا بأن شعر هذا الشاعر قد بلغ منتهى الفصاحة التي قدر عليها الشعراء، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد خصه رغم كثرة الشعراء بأن جعل صناعة الشعر تنسب إليه وحده دون غيره من المجيدين، فقد «كان يُسَمِّيه الشاعرَ ويُسمي غيرَه من الشعراءِ باسمِهِ»[2] كما تذكر المصادر[3]، ويجعل أل في هذا اللقب عهدية لا تعود إلا عليه.

فأبو الطيب لدى أبي العلاء «أشعرُ المُجيدينَ»[4]، وقد ذكر ياقوت أنه «كانَ يُفَضِّلُهُ على بَشَّارٍ ومَنْ بَعْدَهُ مثل أبي نواسٍ وأبي تمامٍ»[5].

وليس في تفضيله إياه على بشار وأبي نواس ومن في طبقتهما أيُّ إشكالٍ نقدي، فالتعصب النقدي لشاعر بعينه وتفضيله على كل الشعراء لا يختلفان من حيث الاحتمال عن التعصب ضده وتفضيل كل الشعراء عليه، لكن ما يبدو مشكلاً في عده أبا الطيب أشعر المحدثين هو موقع أبي تمام من هذا التفضيل، فأبو تمام ليس شاعرًا كباقي الشعراء، ولكنه «شاعر صفي» خصه أبو العلاء إلى جانب أبي الطيب بولائه الشعري، والولاء تفضيل مطلق، فكيف يصبح مفضولاً بالقياس إلى أبي الطيب، ما دام هذا الأخير قد عد لدى أبي العلاء أشعر المحدثين وخُص دون من سواه بلقب الشاعر.

---

(١) انظر مبحث شبهة المعارضة لاحقًا، حيث الإشارة إلى علاقة هذا التشبيه بأوجه الإعجاز القرآني.

(٢) المثل السائر: ١/٣٠٥. وانظر الصبح المنبي: ص ٧٢.

(٣) يشكك خالص في صحة هذا الخبر اعتمادًا على علاى غياب هذه التسمية من كتب أبي العلاء، (أبو العلاء ناقدًا: ص ١٧٨)، وما نرجحه أن المقصود تسميته بالشاعر في مجالس الدرس والإملاء لعلم التلاميذ بأنه هو المقصود.

(٤) انظر معجم الأدباء: ٣/١٢٣.

(٥) نفسه: ٣/١٢٣.

إن الإجابة عن هذا السؤال تعني بالضرورة الكشف عن أحب هذين الصفيين إلى نفسه وأقربهما إلى قلبه، ولا يبدو هذا الكشف سهلاً لأن أبا العلاء لم يصرح بما يمكن أن يعد إعلانًا واضحًا عن المكانة التي يحتلها كل شاعر في نفسه، وكل ما نجده قرائن قليلة قد تكون موحية بالإجابة.

وأولى هذه القرائن عنايته الخاصة بشعر أبي الطيب، فقد خصص له مؤلفين مستقلين هما اللامع العزيزي ومعجز أحمد، بينما لم يحظ شعر أبي تمام إلا بمؤلف واحد هو ذكرى حبيب، وهي عناية نقدية لها دلالتها.

والقرينة الثانية موقفه من ركوب الشاعرين للضرورات، فأبو تمام باختياره لغة أكلوني البراغيث التي كان أبو العلاء يستضعفها – إلا أن تكون ضرورة – يبدو كأنه كان يتعمد أن يركب من الاستعمالات ما يعده النقاد والعلماء ضرورة رغم أن الوزن يستقيم بسواها، وهو ما نفر منه أبو العلاء ضمنيًّا – رغم إعجابه بشعر الطائي وشاعريته – من خلال اقتراحه لاستعمالات أخرى كان يراها أجود وأليق[1] بشعر الطائي.

ولم يكن شعر أبي الطيب ليتطلب منه مثل هذه الاقتراحات، فقد كان هذا الشاعر كما يقول عنه هو نفسه «شديدَ التَّفَقُّدِ لما ينطِقُ به من الكلامِ يُغَيِّرُ الكلمةَ بعدَ أن تُروى عنهُ، ويفرُّ من الضرورة وإن جذبه إليها الوزنُ»[2]، وحديثه عن هذه القدرة الخاصة على تخليص الشعر من الضرورات وجعل مشقة تطويع الوزن أهون من ركوبها، قد يبدو ثناء على شاعرية أبي الطيب وتعريضًا خفيًّا بخروج الطائي إلى ضرائر لا اضطرار فيها لاستغناء الوزن عنها وعدم جذبه إليها، وهو ما يرجح كفة أبي الطيب.

---

(١) انظر ما تقدم. وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢١٤، حيث قوله معقبًا على قول أبي تمام: بها صمن آمالي...: «ولو قال صام آمالي لاستقام الوزن، وقد جاء بمثل ذلك في هذا الموضع». وانظر تعقيبه على قوله: إن ملن بي همي... نفسه/ نفسه: ٢/١٣١.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

ولكننا لا نستطيع رغم ذلك أن نغض الطرف عن موقف أبي العلاء من المبالغة في تخليص الشعر من الضرورات التي كانت – أي المبالغة – تعد لديه مظهرًا من مظاهر النظمية والتكلف[١]، إلا أن يكون مقصوده فرار أبي الطيب من الضرورات المستقبحة[٢] فتصبح ميزته تَنَكُّبَ القبح وإن اضطره إليه الوزن، ويكون عيب الطائي قصده إليه رغم استقامة الوزن بسواه.

أما القرينة الثالثة فتبدو الأدل على أن أحب الشاعرين إليه كان أبا الطيب، لأنها مقارنة صريحة بين موقف شاعرية أبي تمام وشاعرية أبي الطيب من نفس الاستعمال الشعري.

فأبو تمام في قوله:

ما في النجومِ سِوى تَعِلَّةِ باطلٍ
قَدُمَتْ وأُسِّسَ إِفْكُهَا تأسيسا

بنى قافية البيت على مصدر ورد فعله في الحشو، وقد «كان الشعراءُ في القديم إذا جاؤوا بالفعلِ جاؤوا بمَصدرِه في القافية كما قال النَّمرُ بنُ تَوْلَبٍ:

بكَ اللهم مِنْ حَصَرٍ وَعِيٍّ
ومِنْ نفسٍ أُعالِجُها عِلاجا

وكما قال القُطاميُّ: (أَمامَ الركْبِ تَنْدَرِعُ اندراعا)، وكما قال الآخر: (كَنارِ مَجوسَ تَسْتَعِرُ اسْتِعارا)، ثم كَثُرَتْ الصناعةُ وتَشَدَّدَ فيها القالةُ حتى صاروا يَعيبون ذلك، فأما أبو الطيبِ فقلما يجيءُ به، ولا رَيْبَ أنه كان يعتمد تركَه، وإخلاءُ الكلامِ من مثله أحسنُ وأقوى...»[٣].

---

(١) انظر سخريته من العالم البصري الذي افتخر بأنه ألغى الضرورات بأسرها: رسائله/ عطية: ص ١٣٤.

(٢) انظر مبحث الضرورات في الباب الثاني من القسم الثالث، وانظر تقسيمه إياها إلى مقيسة ومسموعة وشاذة عن القياس والسمع: رسائله/ عطية: ص ١٠٤.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٦٧. وانظر بيت الطائي في شرح ديوانه: ٢/٢٦٦.

وليس تنبيهه على أن أبا الطيب كان يتعمد تجنب هذا العيب الذي تضمنه بيت الطائي إلا الدليل على أن شعره كان لديه نموذجًا للخلوص والجودة، وأن صاحبه لقوة شاعريته كان أصفى أصفيائه، ولذلك لم يستكثر عليه أن يلقب دون من سواه بالشاعر.

ولعل هذا العشق النقدي[١] الخالص كان وراء تبوء المصطفي والمصطفى معا مكانة واحدة لدى النقاد رغم شدة إعجابهم بشاعر المعرة، فشأن «أبي العلاءِ عظيمٌ، وحُكْمُ نَقَدَةِ الكلامِ فيه أنه لم يكن في صَنْعَةِ النثرِ والنظمِ مثلَه لا قبله ولا بعده إلا ما كان من أبي الطيبِ في الشعرِ وحدَه»[٢].

والطريف أن الشيخ الضرير كان يعد نفسه أقل من أن يتشبه بأبي الطيب أو يحاول بلوغ رتبته لأن شعره كان لديه المعجز المفحم، وما تطليقه الشعر[٣] في مرحلة العزلة إلا الإقرار الضمني بأن الشاعر كان وحده الشاعر، وأن معجزه أصبح منتهى ما يمكن للشعراء أن يتصوروه وهم يسعون إلى الغاية القصوى للجودة الشعرية.

ولعل إحساسه بعجز آرائه وأحكامه عن سبر أغوار هذا الإعجاز كان وراء قلة الأصناف التي حصرها وهو يتتبع أساليب أبي الطيب، بالقياس إلى كثرة ما وصفه من استعمالات[٤] الطائي.

فما استطعنا الوقوف عليه من خلال تتبعنا للنصوص النقدية التي تناول فيها شعر الكندي لم يتجاوز ثلاثة أصناف هي:

أ - **الشعر الخالص الجودة**: وهو ما لم تشبه أية شائبة، ويسميه أبو العلاء بالشعر المدبر أي الذي تدبر جودته كل شعر وتجعله وراءها، فابن سنان الخفاجي

---

(١) نستعير هذا المصطلح من قول مهيار وهو يتحدث عن عشقه للممدوح: والعاشقون ضروب. ديوانه: ١١٢/١.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٣١.

(٣) انظر ما يأتي: مبحث التوبة من الشعر.

(٤) انظر ما تقدم.

يذكر أنه كان حاضرًا عند شيخه أبي العلاء «وقد قرئت عليه قصيدة لأبي الطيب، فلما وصلُ القارئُ إلى هذا البيت... قال: هذا والله شعرٌ مُدْبِرٌ»[1].

وتقترن هذه الجودة لديه بالإعجاز الشعري المطلق، فقد كان مقتنعًا بأن لا شاعر أو راوية يستطيع أن يتصرف في ألفاظ شعره دون أن يكون مخلًّا بقيمته الجمالية.

وذكر ابن الأثير أنه «كان يقول: ليس في شعرِه لفظةٌ يمكن أن يقوم عنها ما هو في معناها فيجيءَ حسنًا مثلَها»[2].

ولا يعني الشيخ بذلك أن شعر أبي الطيب غير قابل للتغيير، ولكنه يعني أنه معجز لكل من يطمع في تغييره إلا صاحبه فقد كان يتفقده ويعيد النظر فيه، وكان - خلافا لغيره - يتصرف في شعره متى شاء دون أي عجز، و«يغير الكلمةَ بعد أن تُروى عنه»[3] لأن شعره المعجز لم يكن يلين إلا له.

ب - **الشعر المتوهم معيبًا**: وهو الشعر الذي كان بعض النقاد يظنه قد شيب بعيب، فقد كان بعضهم «يغلط الجعفي في قوله:

فـإنْ يُـقـدمْ فـمَـوعِـدنـا سَـمَـنـدُو

وإن يُـحـجِـم فـمـوعِـدُه الـخـلـيـجُ

فيقولون: الواوُ إذا وقعتْ طَرَفًا وقبلَها ضمةٌ وجب أن تُقلَبَ إلى الياء كما قالوا: أَدْلٍ وأَجْرٍ، في جمع دَلوٍ وجِرْوٍ»[4].

---

(١) سر الفصاحة: ص ٩٨. وانظر قول ابن سنان بعد إيراد هذا الخبر: «وكان من العصبية لأبي الطيب على الصفة التي اشتهرت عنه». نفسه: ص ٩٨.

(٢) المثل السائر: ٣٠٥/١ - ٣٠٦. وانظر أبو العلاء الناقد: ص ٥٢٥، حيث ينقل المؤلف عن شرح الواحدي: (٢٧٧/١)، خبر اقتراح ابن فورجة تغيير كلمة من شعر أبي الطيب، وكشف أبي العلاء عيب ذلك التغيير بقوله: «لا تظنن أنك تقدر على إبدال كلمة واحدة من شعره بما هو خير منها، فجرب إن كنت مرتابًا».

(٣) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٨.

ولا ينكر أبو العلاء صحة هذه القاعدة لكنه لا ينكر على الشاعر هذا الاستعمال، فهو في رأيه «إنما كان يجبُ أن يقول: «سَمَنْدَى» فيقلِبَ، وليس ذلك بغلطٍ لأن الرجلَ حكَى اللفظةَ كما تستعملُها العامةُ»[1].

إن استعمال لغة العامة التي يعدها أبو العلاء مظهرًا من مظاهر قصور شاعرية البحتري - كما سيتبين - تصبح هنا مظهرًا من مظاهر قوة شاعرية أبي الطيب ووجها من أوجه إعجازه الشعري، لأن فيه تطويعًا لهذه اللغة وسموًّا بها إلى الشعر لا نزولاً بالشعر إليها، ولذا لم يجد حرجًا في تسويغها وإن بدت غير مستساغة.

ويلجأ إلى نفس التسويغ في الاستعمالات الشعرية التي تكون مفتقرة إلى سند علمي أو لغة عامية تسندها، فأبو الطيب يجمع تريبة على تريب في قوله:

فَمَرَّتْ غيرَ نافرةٍ عليهم
تدوسُ بنا الجماجمَ والتَّرِيبا[2]

و«تَريبٌ في جمعِ تريبةٍ قليلٌ في الاستعمال، ولعل أبا الطيب جَمَعَهُ قياسًا أو سَمِعه في بعض الشواذِّ»[3] لأن شاعريته تجعله ممن لا يجوز في حقهم التقصير، فقد كان الشاعر غير منازع، وليس ذوبان مثل هذه الاستعمالات في شعره المعجز إلا واحدًا من مظاهر إعجازه.

ج - **الشعر غير البريء:** وهو ما اعترف الشيخ بأنه غير بريء من العيب، فعروض الطويل مثلاً لا ترد إلا مقبوضة، غير أن أبا الطيب «فعل ذلك في كلمته التي أولُها: لِجِنِّيَةٍ أم غادةٍ رُفِعَ السَّجْفُ... وهو قوله: (تفكُّرُه علمٌ ومنطِقُه حكمٌ..)، وقد عابَهُ عليه إسماعيل بن عباد الصاحب»[4].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٨. وانظر خبر قول أبي الطيب لمن سأله عن سبب تركه إعراب سمندو: «لو أعربتها لم تعرف». شرح العكبري:١/٢٤٠. والمقصود قوله يريد قلعة ببلاد الروم: فإن يقدم فقد زرنا سمندو ... ديوانه: ١/٣٦٢.

(٢) ديوانه: ١/٢٦٥.

(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٠٥ . وانظر تسويغه جمع الدنيا على الدنا: نفسه/ نفسه: ورقة ٧٨. والمقصود قوله: أعز مكان في الدنا سرج سابح ... ديوانه: ١/٣١٩.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ – ٥٨٤.

وقول الشاعر المشهور: (عِشِ ابْقَ اسْمُ سُدْ.....)[1]، ليست فيه كلمة غريبة، ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فورد في رأي الشيخ على غير المعتاد، و«ضاقَ بما أودِعَ من الكَلِمِ حتى أنكره السمعُ وظنه من لا يعرفه من وَحْشِيِّ الكلامِ»[2].

وجري الشاعر على غير عادته[3] يعد في رأيه أحد أسباب الوقوع في العيب، لكن الحكم على الشاعرية لا يكون بالوقوف عندما يخالف به الشاعر طريقته، ورغم ذلك يظل الجريان على العادة أولى وأليق بمن عرف بجودة أشعاره.

والطريف أن هذا التمسك بالعادة يصبح لدى الشيخ نفسه أحد أسباب الإخلال بالجمال الشعري، وبعض أساليب أبي الطيب في رأيه شاهد على ذلك، «فقد كان الرجلُ مُولَعًا بالتصغير، لا يَقنعُ من ذلك بخُلسةِ المُغير.

كقوله:

مَنْ لي بفَهمِ أُهَيْلِ عصرٍ يدَّعي
أن يُحسِبَ الهنديَّ فيهم باقلُ

... وغير ذلك مما هو موجود في ديوانه.

ولا ملامةَ عليه، إنما هي عادةٌ صارتْ كالطَّبْعِ، فما حَسُنَ بها مألوف الرَّبْعِ»[4].

إن الأصل في شعر أبي الطيب الجودة، وإذا كانت هذه العادة قد أساءت إليها وأخلت بها، وكان مثل هذا الإخلال مما لا يجوز غفرانه للشعراء، فإن صدوره عمن بلغ بالشعر غاية الإعجاز يجعله عيبًا هينًا وخَلَّةً «تُغتفر مع المحاسنِ، والشامُ قد يظهرُ على المراسنِ»[5].

---

(١) انظر ديوانه: ٢١٣/٣ والصاهل والشاحج: ص ٦١٢. وسمى بعض النقاد هذا البناء رقية العقرب. انظر العمدة: ٣٠/٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٣) انظر ما تقدم. حيث الحديث عن موقف أبي العلاء من جري أبي تمام على غير عادته.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤١٤ – ٤١٥.

(٥) نفسه: ص ٤١٤ – ٤١٥.

إن أبا العلاء الذي أحس بأن أبا الطيب كان ينظر إليه بعين الغيب[1] في قوله:

أنــا الــذي نَـظَـرَ الأعـمـى إلـى أَدَبـي

وأَسْـمَـعَـتْ كلـماتـي مَـنْ بـه صَـمَـمُ[2]

كان يشعر بأنه الوصي على هذا الأدب، وأنه وحده القادر على إدراك بعض أسراره، ولذلك نجده ينزهه عن أن تعد عيوب شعره كعيوب أشعار غيره، ويخصه رغم قلة تأليفه في الشعر والشعراء بمؤلفين[3]، أولهما للشهادة له بالإعجاز والثاني لتصحيح أوهام من تعرضوا لشرح ديوانه من النقاد، بل ويتجاوز ذلك – حماية للشعر الذي نصب نفسه وصيًّا عليه – إلى التصدي لأخبار وروايات ضعيفة غير مشهورة للكشف عن تهافتها وكذبها، إذ «ربما حُسِدَ بعضٌ فنُسِب شعرُه إلى المتقدمين ليُكادَ بذلك ويُنقصَ من قدره. وحكى بعض الكتاب أنه رأى كتابًا قديمًا قد كُتِب على ظهره: أنشدنا أحمد بن يحيى ثعلب: (مَن الجآذرُ في زِي الأعاريب)، وذكر خمسة أبيات من أول هذه القصيدة، وهذا كذب قبيح وافتراء بَيِّنٌ، وإنما فعله مُفرِطُ الحَسدِ قليلُ الخِبرةِ بمَظانِّ الصوابِ، غرضُه أن يُلَبِّسَ على الجُهالِ. وقد رُويتْ أبياتُ أبي عبادة التي في صفة الذئب لبعض العرب، ويجب أن يكون ذلك كذبا مثل ما تقدم في حديث البائية التي لأبي الطيب، وقد نسبوا الأبيات التي لأبي الطيب في صفة الذئب إلى عبد الله بن أنيس صاحب النبي (ﷺ)... ولا ريبَ أن ذلك باطلٌ»[4].

---

(١) الإنباه: ١/٥٥. ط.١.

(٢) ديوانه: ٤/٨٢.

(٣) المقصود معجز أحمد واللامع العزيزي. وانظر أبو العلاء الناقد: ص ١١٢، حيث يقف المؤلف عند الخلط الذي وقع فيه الدارسون وهم يعدون الكتابين كتابًا واحدًا. وانظر: ص ١١٩، حيث ينفي صحة نسبة الشرح الذي يحمل اسم معجز أحمد إلى أبي العلاء، وكونه هو المعجز الحقيقي.

(٤) عبث الوليد: ص ٦٤ – ٦٥.

ولم يكن الشاعر الذي تحمل من أجله أبو العلاء الإهانة والأذى في أحد مجالس بغداد الأدبية[١] إلا أبا الطيب، وتلك عناية لم يحظ بها لديه شاعر غيره لأنه كان أحب أصفيائه إليه.

II - عجائب البحتري:

لم يحظ هذا الشاعرمن الشيخ بمثل الحب الذي حظي به الطائي والجعفي، ولم يكن من بين الأصفياء الذين أعلن ولاءه لهم، ولكنه كان رغم شهرته بين المحدثين - كنظيره الأعشى[٢] بين طبقة الفحول الأولى - ممن أعلن نفوره منهم ونفَّر.

ولم يكن هذا الإقصاء قرارًا هينًا من حيث نتيجته النقدية لأنه قد كلفه مخالفة آراء النقاد فيه[٣]، فمقولة «إنما الشاعر البحتري» الجازمة بأن أبا تمام وأبا الطيب ليسا إلا حكيمين[٤]، تجعل شاعر الطبع[٥] الذي أراد أن يشعر فغنى رئيسَ الشعراء المحدثين ومقدمهم.

والشيخ[٦] لا ينكر أن الطبع والغريزة مصدرُ الشعر الأولُ، ولا ينفي أن الحكمة إذا هيمنت في الموزون جعلته نظمًا جافًّا، ولكنه كان يؤمن بأن من جعلهما النقاد حكيمين كانا الشاعرين، وأن من جعلوه الشاعر كان لاضطراب طبعه وقصور علمه بالقياس إليهما لا يستحق لقب شاعر الطبع ولا لقب الشاعر العالم أو شاعر الحكمة.

---

(١) انظر خبر رده على الشريف المرتضى الذي كان ينتقص من أبي الطيب، وتعريضه به تعريضًا عرض نفسه بسببه للأذى والطرد من المجلس، في الوافي بالوفيات: ٧/٩٧، والبداية والنهاية: ٢/٧٣١.

(٢) انظر ما تقدم. والملاحظ أنه كما أقصى رابع الطبقة الأولى من القدماء، أقصى ثالث الطبقة الأولى من المحدثين.

(٣) يبدو أن الذوق النقدي العام كان قبل أبي العلاء يميل إلى شعر البحتري وطريقته ويقدمه على كل الشعراء المحدثين، ويبدو أن الذين خالفوا هذا الرأي كالصولي كانوا قلة. انظر الموازنة للآمدي: ١/ ٤ - ٥، وطبقات ابن المعتز: ص ٢٨٦، وأخبار البحتري: ص ٥٦ - ٥٧، وأخبار أبي تمام: ص ٣٨ وما ورد في: ص ٢٨، وتاريخ النقد: ص ١٤٩ وما بعدها.

(٤) انظر المثل السائر: ٢/٣٦٩، وما تقدم.

(٥) عد النقاد البحتري الشاعر الذي تمسك بطريقة العرب، وعدوه لذلك من المطبوعين. انظر الموازنة: ١/ ٤.

(٦) انظر ما تقدم: هدي الغريزة وتضلال الأقيسة.

إن الغنائية[1] أو الرقة التي جعلها النقاد مظهرًا من مظاهر تفوقه على أبي تمام وأبي الطيب وباقي المحدثين[2] تصبح لدى الشيخ هي المدخل إلى التنقيص منه، فاللين من الشعر يعني الرقيق، والرقيق غير الركيك لكنه قريب منه لأن الرقة عندما تقاس إلى الجزالة تصبح ركاكة[3] أو ضعف تخنث، وهذا ما لمح إليه الشيخ وهو يقيس ليونة شعر البحتري إلى جزالة شعر حبيب في قوله يصف الدرع:

مِثْلُ وَشْيِ الوليدِ لانَتْ وإنْ كَا
نَتْ مِن الصُّنْعِ مِثْلَ وَشْيِ حبيبِ[4]

إننا لا نستطيع أن نجزم بأن أبا العلاء كان يجد حقيقةً شعرَ البحتري ضعيفًا مخنثًا كأشعار من وصفهم بالتخنث والضعف ونفى عنهم صفة الفحولة من شعراء القرى[5]، لأن منافسته لأبي تمام تجعله - كما تشهد بذلك أحكام كثير من النقاد - أشعر من أن ينسب إلى الضعف، ولذلك نرجح أن تنقيصه منه لم يكن استضعافًا حقيقيًا لكل أشعاره، ولكنه كان - كحاله مع الأعشى - نفورًا من شخص الشاعر وخلاله ودناءة طباعه الإنسانية، لما عرف عنه من طمع ونهم وبخل وتقتير على العيال والغلمان، وما اشتهر به من تحايل ببيع غلامه وسيم[6] ثم البكاء عليه متظاهرًا بالندم

(١) انظر قول ابن المعتز عنه في طبقات الشعراء: ص ٢٨٦: «وذلك أن البحتري لا يكاد يغلظ لفظه، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة». وانظر إشارة الصولي إلى أن ابن المعتز كان معجبًا بسينية البحتري: أخبار البحتري: ص ٧٢ - ٧٣.

(٢) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣، حيث يشير المؤلف إلى أن شيوخه كانوا يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر بشيء، وانظر: ص ٥٧٧، حيث يشير إلى أنهم كانوا يعيبون شعر المتنبي والمعري بعدم النسج على الأساليب العربية.

(٣) انظر الوساطة: ص ٢٢ والقصيدة عند مهيار: ص ٣٨ وما بعدها، حيث الإبانة عن أن القرن الرابع أصبح ينظر إلى الصياغة الشعرية نظرة جديدة تجعل الليونة والجزالة سمة ذات حدين متناقضين: «وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلًا لا ينغلق معناه ... وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله فمثل قول تأبط شرًا ...» الصناعتين: ص ٧٣.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٨٣. وقد أحس الخوارزمي بالدلالة النقدية للمقارنة فعقب بقوله قاصدًا البحتري، ومؤثرًا التسليم بتكافؤ الشاعرين في الإجادة: «وهو أرق شعرًا من أبي تمام، وأبو تمام أجزل شعرًا منه، وهما المجيدان ». شرحه/ شروح: ١٣٤٨. واكتفى الخويي في شرح البيت بقوله: «أي هي في اللين والرقة مثل شعر البحتري، وفي الصنعة المحكمة مثل شعر أبي تمام». التنوير: ٢/١٨٤.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢، حيث يشير إلى ليونة أشعار عدي وعمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن والعرجي.

(٦) انظر أخبار البحتري: ص ١٢٧ - ١٢٨.

لاسترجاعه[١]، فضلاً عن عجبه[٢] وغروره وقلة وفائه[٣]، ففي ذلك ما يؤكد أن الشيخ لم يجد فيه من الخصال ما يجعله أهلا لأن يكون صفيًّا من أصفيائه، ولا لأن تغفر له أخطاؤه الشعرية كما غفرت للطائي والجعفي.

وقد كان تأليف عبث الوليد الطريق الخفي إلى النيل والحط منه. فالغاية الظاهرة للتأليف كانت تصحيحَ إحدى نسخ ديوان الشاعر وتخليصَها مما شابها من تصحيف[٤]، لكن الغاية الحقيقية كانت التشكيك في شاعريته والتنفير من شعره، ولذا نجده لا يعلن تعصبه عليه صراحة، وإنما يحاول أن يبدو كالمعترف[٥] بتقدمه وفضله حين يذكر أن اجتراءه على بعض الاستعمالات الشعرية يعود إلى «سَعَةِ بَحْرِهِ في القريض»[٦]، وكذلك حين يرجع بعض الأخطاء الواردة في النسخة إلى جهل الناسخ وقصور علمه. فالفعل المضارع يعلم في قول البحتري:

أوَ لـمْ يُـعَـلِّـمْـكَ ابـنُ أيـوبَ الـنـدَى
ويُـعِـزّكَ مـنـه فـضـلَ مـا يَـعـتـامُ

---

(١) انظر قوله: ندمت وقال الناس كيف تركته ....ديوانه: ٤/ ٢٠٧٥. وانظر: ٥٢٨/١ و١٥٠٩/٣، ١٩٩٠. وانظر أخبار البحتري: ١٢٧ ١٢٨-.

(٢) انظر خبر تمايله عجبًا أمام المتوكل وهو يمدحه بقوله: عن أي ثغر تبتسم .... ديوانه: ص ١٩٩٤. وانظر الموازنة: ١٢/١، وشرح مقامات الحريري: ٤٨/١.

(٣) رغم فضل المتوكل عليه لم يتردد في مدح قاتله. وقد أومأ الشيخ إلى عدم وفائه في قوله معرضًا بذمه لبغداد التي فتحت له قصورها وكنوزها: ذم الوليد ولم أذمم جواركم ××× فقال ما أنصفت بغداد حوشيتا. سقط الزند/ شروح: ١٦٠١.

(٤) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٠، وأبو العلاء الناقد: ص ٩٧.

(٥) يقع خالص في فخ هذه المغالطة فيعتقد أن أبا العلاء يدافع عن البحتري ويتصدى ليرد عنه تهمة الخطأ (أبو العلاء ناقدًا: ص ١٨٦). ويذهب السعدني إلى أن الشيخ في مؤلفه هذا يدافع عن استقلال اللغة الشعرية عن المقاييس اللغوية العلمية التي تخضع لها اللغة خارج الشعر، لأن معايير الحكم في رأيه لابد أن تكون معايير داخلية تطرحها طبيعة البناء الشعري، (نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٢). ومثل هذا الاستنتاج يجعل عبث الوليد دفاعًا ضمنيًّا عن شاعرية البحتري وشعرية إبداعه، لكن التأمل في الصورة التي يرسمها الشيخ للشاعر من خلال المؤلف وعنوانه يكشف عن أنه كان يجعله دون صاحبيه رتبة، ولعل شحوب تأثيره في سقط الزند خير دليل على أنه كان ينفر منه ومن أشعاره.

(٦) عبث الوليد: ص ١١٧.

ورد مجزومًا بلم، و«كان في النسخةِ على ما ثَبَتَ: أَوَ ما يُعَلِّمُكَ، وما كان أبو عبادة يقولُ كذلك، ولا هو إلا خَطَأٌ في النقلِ، لأنه إذا رُوِيَ على هذه الروايةِ فليس هناك جازمٌ يَجْزِمُ «يعرك»...»[1].

ولفظة ثَمَان في قوله:

ثَمَانٍ قد مَضَيْنَ بلا تَلاقٍ
وما في الصبرِ فضلٌ عن ثمانِ

تروى بكسر النون، و«كان في النسخةِ «ثمانٌ» وقد حُكِيَ، ويُنشدُ:

إن كُرُبًّا أَمَةٌ مِيسَان
لها ثنايا أربعٌ حسانُ
وأربعٌ فثغرُها ثمانُ

ولا يجبُ أن يُلتفَت إلى مثل هذه الحكايةِ لأن رفعَ النونِ التي في بيتِ أبي عبادة تحريفُ الكاتبِ»[2].

لكن الملاحظ أنه رغم إدراكه أن بعض الاستعمالات المختلة تصحيف من الناسخ يتعمد ألا يبرىء الشاعر تبرئة صريحة، بل نجده يضعه في موضع الشبهة ويجعله كالناسخ متهما.

فقوله:

كيفَ الخروجُ إلى الشَّامِ وعِنْدَه
زادي وَراحِلَتي اللذا فَاتَاني[3]

«كان في الأصلِ كما ثبت «اللّتا فاتاني»، وهذا تَعَسُّفٌ وكلامٌ رديءٌ لأن الزادَ مُذَكَّرٌ والراحلةَ مؤنثةٌ، و«اللذان» هاهنا أشبهُ لأن المذكرَ يغلبُ على المؤنثِ، ولو قال

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢١. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ٢١٠٣.
(٢) عبث الوليد: ص ٢٣٠. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ٢٣١٣، وفيه: تلاف، وهو تصحيف بين.
(٣) عبث الوليد: ص ٢٣٢. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ٢٣٤٣.

«اللتا» لوجب أن يقولَ: فاتَتَاني، ولعله لم يقلْ شيئًا من هذه الروايات لأن النَّقَلَةَ يُوقِعون أصنافَ التغييرِ، ويجوز أن يكون قال «اللتان» لأنه يعني المائتينِ اللتين تقومانِ مَقَامَ الزادِ والراحلةِ، وكان في الحاشيةِ «اللذان أتاني»، وهذا أقبحُ وأشذُّ من الأول، ولم تجرِ عادةُ المُحْدثين أن يستعملوا هذه الأشياءَ، ولا يُوجد في أشعارِ الفصحاءِ، وذلك يُشبِه ما أُنْشِدَ لبعض الرجاز: (يا أيها الضبُّ الحدَ وْ دَ يَانِ)..... فقال «الضب» فَوَحَّدَ ثم ثَنَّى الوصفَ، ولا ينبغي أن يُلْتفَتَ إلى شَواذِّ الأشياءِ. ولو كان «اللذان أَمَاني» أيْ أنتظرُ لكان أشبهَ من هذا كلِّه. ولعله قال: اللذا فاتاني، فهو أيسرُ من ذلك كلِّه»[1].

إن الأصل في استعمالات صفيه أبي تمام الشعرية وفي مروياته البعد عن الخطأ، فإنْ وردَ الخطأُ في شعره فهو استعمال يعرفه أبو تمام دون غيره، وإن ورد في الرواية فهو من فعل النساخ، أما البحتري فقد سوى بينه وبين الناسخ في احتمال وقوعهما في الخطأ.

ويبدو أن الطريقة التي استطاع بها الشيخ أن يشكك نقديًّا في شاعرية البحتري ويضعه موضع التهمة كانت مبنية على معرفته وخبرته الدقيقة بأساليبه الشعرية وطريقته في النظم، وعلى تمثله الكامل لحدود محفوظه وقدراته اللغوية.

ويتضح ذلك من تردد عباراته التي يشير فيها إلى مذهب الشاعر كقوله: «ومن عَرَفَ مذهبَه...»[2]، وقوله: «على أن هذه الأبياتَ بعيدةٌ من نَمَطِ أبي عبادة»[3]، أو قوله: «وهذا أَشْبَهُ بأبي عبادة»[4]، أو عباراته التي يشير فيها إلى كثرة بعض الاستعمالات في شعره واطرادها فيه كقوله: «وفي شعرِه مِنْ هذا شيءٌ كثيرٌ»[5]، وقوله: «أبو عُبادَةَ

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٣٢. وفي رسالة الملائكة: ص ٢٢٩: الضب الخَنْوَّذَانِ، والخَنْوْذَ يَانِ.

(٢) عبث الوليد: ص ١٨٣.

(٣) نفسه: ص ٦٥.

(٤) نفسه: ص ٦٩، ٢٣٣.

(٥) نفسه: ص ١٩٧.

يُدْخِلُ الهاءَ على المصادرِ كثيرًا، وقلما يُوجد ذلك في أشعارِ المُحْدثين»[1]، أو قوله: «لأنه يَسْتَعْمِلُ هذا الفنَّ كثيرًا»[2].

ويبدو أن نسبة الاطراد أو المبيان الكمي لاستعمالات البحتري الشعرية كانت واضحة في ذهن الشيخ وضوحًا غير مشوب كما يستنتج من قوله: «وقد جاءَ في شعرِه نحوٌ من ذلك»[3]، وقوله: «وقلما تخلو أوزانُه التي في هذا المنهَجِ من مِثْلِ هذا النوعِ»[4]، أو قوله: «وهو كثيرُ الجُرْأَةِ على مِثْلِ هذه الأشياءِ»[5].

وقد مكنته هذه الإحاطة الدقيقة بأساليبه الشعرية من أن يسلط نقده على جل مكونات البناء الشعري ومستوياته في قصائده بل وعلى قدرته الإبداعية واستعداده الشعري، وهو ما جعل عبث الوليد مصدرًا يحفل بالتصورات النقدية حفولًا أوهم بعض الدارسين[6] أن أبا العلاء لم يكن ناقدًا إلا في هذا المؤلف.

ومن خلال تتبع هذه التصورات وتحليلها نصل إلى أن الشيخ شوه صورة البحتري نقديًّا من خلال نبزه بنقيصتين اثنتين: أولاهما اضطراب الحس وعدم خلوص الغريزة، والثانية اعتلال الفصاحة وفقر المحفوظ.

١ - **اضطراب الحس:** عندما جعل أبو العلاء في تعريفه للشعر الوزن وحده الركن فيه، وأشار إلى الشرائط باعتبارها مكملات لهذا الركن لا غنى للشعر عنها، وأوْكلَ إلى الغريزة والحس مهمة إبانة الزيادة والنقصان فيها، كان يقصد أن قوة الشاعرية أو ضعفها مرتبطان بالغريزة وشاهدان على سلامتها أو سقمها.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٥.
(٢) نفسه: ص ١٨٣.
(٣) نفسه: ص ١١٦.
(٤) نفسه: ص ١٨٣.
(٥) نفسه: ص ٦١.
(٦) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٧، وانظر ما كتبه هيكل في مقدمة الكتاب المنشور.

وإذ كان الوزن في رأيه العنصر الذي لا يتصور وجود الشعر بدونه، وكانت القافية شريطة يفتقر إليها الشعر العربي ولا يستغني عنها، فإن اختبار غريزة الشاعر وحسه الشعري إنما يكون باختبار قدرته على تطويع موسيقى الشعر وإيقاعه وإحكام بناء أوزانه وقوافيه، وهو المقياس الذي أخضع له شعر الوليد فكان كافيًا للتشكيك في سلامة حسه وقوة شاعريته والايحاء نقديًا بنزوله عن رتبة الطائي وأبي الطيب.

وكان مما فضح اضطراب حسه لديه نقيصتان عجز البحتري غير ما مرة عن إخفائهما هما: الإخلال بموسيقى الأوزان وسوء بناء القوافي.

أ - الإخلال بموسيقى الأوزان والأبنية الصرفية: شخص أبو العلاء هذا الإخلال في عجز البحتري عن الاستثمار السليم للزحافات وكسره الصريح للوزن، فالمزاحفة في الشعر تغيير كمي لإيقاع الأوزان بالنقصان من الأجزاء، والغريزة الشعرية كما تبين[1] لا تتقبل هذا النقصان تقبلاً متشابهًا، فإذا كانت بعض الزحافات تلذ السمع وتزيد الوزن إطرابًا، فإن زحافات أخرى تؤذيه لإساءتها إلى البناء الإيقاعي فتنكرها الغريزة وترفضها.

ومن بين هذه الزحافات المنكرة الطي في البسيط الذي لاحظ الشيخ كثرته في شعر أبي عبادة، ومن ذلك قوله:

اَمَـنـنـي غَــوْ لَ أَوْجَــالــي وَجــاوزَ بي

فــي كــلِّ مُـطَّـلَـبٍ غــايــاتِ آمــالــي[2]

وقد «كان في النسخةِ «آمنتني» وهو تصحيفٌ، ولا رَيْبَ أن أبا عبادة قال «أمَنَنِي» يُخْبِرُ عن ابنِ مِيكَال، وجاءَ به على الزحافِ لأنه يَسْتعمِلُ هذا الفنَّ كثيرًا في قصائدِه، ومن عَرَفَ مَذْهَبَهُ لم يعدِلْ عن هذه الروايةِ.

---

(١) انظر ما تقدم: فاعلية الغريزة.

(٢) عبث الوليد: ص ١٨٣، وانظر الديوان: ص ١١٩٧.

وقلما تخلو أوزانُه التي في هذا المنهجِ مِنْ مثلِ هذا النوعِ مثل قولِه:

لـمْ تَـرَ كـالـبَـقَـرِالأغـفـالِ سـائـمـةً

مِـن الحَـبَـلَّـقِ لـمْ تُـحْـفَـظْ مِـن الـذيـبِ»[١]

إن كثرة هذا النوع من الزحاف المسيء إلى موسيقى البسيط واطراده في شعر الوليد، دليل في رأي الشيخ على أنه كان لاضطراب حسه عاجزًا عن التحكم في جماليات الزحاف والتنبؤ بتأثيره في موسيقى الوزن وإيقاعه، وهو عجز لا يظهر في ركوبه الزحاف عندما يكون مكروهًا مؤذيًا للسمع ولكن في تجنبه إياه عندما يكون حسنًا ملذا للسمع، فالغريزة لا تنكر الزيادة في الأوزان أو النقصان منها إنكارًا مطلقًا كما أوضحت، لأن قبولها أو رفضها للبناء الايقاعي يرتبطان في رأيه بكل وزن على حدة لأن الزحافات ليست كلها حسنة في السمع حتى يُحث الشعراء على ركوبها، كما أنها ليست كلها مؤذية له حتى يُحثوا على تجنبها، والحس الشعري السليم هو القادر وحده على تحديد الموضع الذي تكون فيه المزاحفة أو تجنبها ملذين للسمع أو مؤذيين له.

إن المعري الذي كان يدرك بغريزته الخالصة وخبرته الشعرية أن هناك أوزانًا «من الشعرِ لا يَحْسُنُ استعمالُها حتى يُحذَفَ منها شيءٌ»[٢]، ويستقبح «مجيءَ مفعولات صحيحةً في حشوِ المُنْسَرِحِ»[٣]، كان مقتنعا بأن البحتري ما كان ليتوسل إلى طي هذا الجزء في حشو الوزن المذكور صرفيًّا بتخفيف الهمزة في (الشنأَن لتصبح الشنان) لو وهبت له الغريزة الخالصة، فقوله:

مَـــرَّتْ عـلـى عَــزْمِــهَــا ولَـــمْ تَـقِـــفِ

مُـــبْـــدِيـــةً لـلـشَّـنَـــانِ والـشَّـــنَـــفِ[٤]

---

(١) عبث الوليد: ص ١٨٣. وانظر بيت البحتري الوارد في آخر القولة، في ديوانه: ص ٩٤، برواية: كالنفر.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٩٩.

(٤) عبث الوليد: ص ١٤٥. وانظر الديوان: ص ١٤٠٣.

إذا أنشد فيه «الشَّنَآن» بالهمزِ ففي الوزنِ شيءٌ تُنْكِرُهُ الغريزةُ، وليس بنقصٍ»[١].

ولم يكن هذا المثال متفردًا في شعر البحتري حتى يحمل على سوء الإنشاد وتغيير الرواية لأن اطراد[٢] هذا العيب الصرفي في شعره هو الدليل الذي اعتمد عليه الشيخ في اتهامه لحس الشاعر وغريزته.

فالطي في الجزء السادس من المنسرح الأول زحاف ملازم[٣] استعذبته الأسماع لأن اطراده في المنسرحيات جعله كالأصل فيها، لكن البحتري لدى الشيخ يبدو كالمخل بهذه العذوبة حين يقول:

يَــومٌ بـغُــمَّـى تُجْــلَـى بِطَــلْـعَـتِـهِ الْــ
ــغَـمَّــاءُ أَ وْ لَــيْـلَـــةٌ بِــقُــطْـرُبُّــلِ

فَـ «لَوْ شَدَّدَ أبو عبادة باءَ «قُطْرُبُّل» في هذا المَوْضِعِ لكان في البيت ما تُنْكِرُهُ الغريزة، وليس هو بالكسرِ لأنه رَدٌّ إلى الأصلِ»[٤]، ولا وجه للتخفيف هنا في رأي الشيخ لأن تخفيف المشدد «إنما يُستعملُ في القوافي المقيدةِ إذا وَقَعَ الحرفُ آخِرًا، فأما إذا كان مُتوسطًا فتخفيفُه لا يُعْرَفُ»[٥].

وإذا كان ورود هذه الزحافات المنكرة في أشعار بعض الأوائل والمحدثين[٦] يهون من قبحها بعض التهوين، فإن كسر الأوزان يعد لدى الشيخ إخلالاً فاحشًا بالشعرية

(١) عبث الوليد: ص ١٤٥. والمقصود بقوله: وليس بنقص، أن ما تنكره الغريزة في البيت ليس زحافًا ينقص من الوزن، وإنما هو إبقاء للجزء مفعولات على أصله دون نقصان.

(٢) انظر ما تقدم، حيث بسط الحديث عن تحليل أبي العلاء لإنكار الغريزة استعمال البحتري لمفعولات في المنسرح غير مزاحفة في قوله: من يتجاوز على مطاولة الـ ... عيش تقعقع من ملة عمده، وقوله:
عاد بحسن الدنيا وبهجتها ... خليفة الله المرتجى صفده.
انظر النص كاملاً في عبث الوليد: ص ٩٩، وانظر البيتين في ديوانه: ص ٧٣٦ - ٧٣٧.

(٣) انظر الفصول والغايات، ص ١٣٤، حيث يفرق الشيخ بين الطي المفارق الذي يزول عن الجزء، وبين الطي الملازم الذي «يكون لازمًا للجزء أبدًا لا يفارقه».

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠١ - ٢٠٢. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ص ١٨٤٩.

(٥) عبث الوليد: ص ٢٠١.

(٦) نفسه: ص ٩٩.

لأنه خلط للمنظوم بالمنثور، ومثل هذا الخلط لا يقع فيه إلا من سقمت غريزته واضطرب حسه، ولم يكن أبو عبادة بمنأى عن هذه التهمة، فبيت الخفيف:

بَعُدَتْ فيه الشِّعْرَى من الجَوِّ حتى
ليس فيه مِنْ مُوقِدٍ لحَرُورِ

«يُرْوى عن البحتري بزيادةِ حرفينِ وهو كَسْرٌ، وتقويمُه: بَعُدَتْهُ الشِّعْرى أيْ بعُدت فيه...»[1].

ولا ينفي الشيخ أن بعض ما أصاب شعر البحتري من إخلال بالبنية الإيقاعية يعود إلى ضعف غرائز بعض الرواة، كما يتبين من الضعف الذي وقف عليه في رواية من روى «قريب» بدل «قربت» في قوله: (قَرُبَتْ من الفعلِ الكريمِ يَدَاكا)، فَـ «مَنْ رَوَى «قريبٌ من الفعلِ الكريمِ نَدَاكا «فقد غلِطَ غَلَطًا بَيِّنًا ودَلَّ على أنه لا يعرف وَزْنَ الشعرِ بالغريزةِ، لأنه إذا رَوَى هذه الروايةَ كان النصفُ الأولُ من الطويلِ الثالثِ، والقصيدةُ من ثاني الكاملِ، وذلك بَيِّنٌ على من له أَقْرَبُ حِسٍّ»[2]، لكن ذلك في رأيه لا يبرئ غريزة الشاعر، لأن تردد الكسر في بعض قصائده وتجانسه دليلان لديه على اضطرابها وعدم إحساسها ببعض أنواع الاختلال الإيقاعي رغم كونها كسرًا صريحًا يحول الشعر إلى نثر.

فمن الأبيات التي تروى للبحتري قوله:

ولماذا تَكْرَهُ النفْسُ شَيْئاً
جَعَلَ اللهُ الخُلْدَ منه بَواءَ[3]

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٣. وفي الديوان: ص ٨٨٧. بعدت فيه الشعرى من الجو في الـ... حكم فلا موقد لنار الهجير.

(٢) عبث الوليد: ص ١٦٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ص ١٥٦٨.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٧. ورواية الديوان (ص ٤٠): ولماذا تتبع النفس شيئًا ... جعل الله الفردوس منه بواء.

وقد «كان في النسخةِ «جعل الله الفِرْدَوْسَ منه بَواءَ» وهو كَسْرٌ، والتغييرُ الذي ذَكَرَهُ ابنُ العميدِ: جعلَ اللهُ الخلدَ منْه بواءَ. وقد جاءَ أبو عبادة في شعرِه بمثْلِ هذا في غيرِ مَوْضِعٍ، مِنْ ذلك قولُه:

وأَحَـــقُّ الأيَّـــامِ بـالحُـسْـنِ أَنْ يُـؤْ
ثَــرَ عَـنْــهُ يَـــوْمُ المِــهْــرَجَــانِ الكبيـرِ

تقويمُهُ «ذو المهرجانِ الكبيرِ» أو نحوُ ذلك، وهذا كَسْرٌ متجانِسٌ لأنه زيادةُ حرفينِ - الأولُ متحرِّكٌ والثاني ساكِنٌ - في الوزنِ الذي يُسَمَّى الخفيفَ»[1].

ويبدو أن أبا العلاء رغم نفوره من طباع البحتري وميله إلى تصيد الزلات التي تسمح بالتشكيك في سلامة حسه الشعري، كان يقف حائرًا أمام هذا التعارض بين شهرة الشاعر ومكانته بين الشعراء وبين ما يأتي به في أشعاره من أبنية نافرة مختلة الإيقاع، ولذلك نجده بعد تعبه في تقويم خلل أحد الأبيات يكتفي بأن يعد ذلك عجيبة من عجائب البحتري الإيقاعية.

فالرسم «أجا» في قوله:

كــالـرفــيـقَـــيْنِ فـــي رفــيــقَــيْنِ مِـــنْ أ
جَــا وسَـلْـمَـى لَـمْ يُـوجِـفَـا فـي عُــقـوقِ[2]

أتى محيرًا للشيخ لأن أقرب صوره اللغوية تخل بالوزن وتكسره، ولأن صوره البعيدة التي يستقيم بها قد تكون مما لم يخطر[3] بذهن الشاعر، فقد «كان في النسخةِ «مِنْ أَجاءٍ» مَمْدودًا وذلك كَسْرٌ، وفي نُسخةٍ أخرى «من [أجا][4]» على مثال أَفْعل،

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٧. ورواية البيت الثاني فيه (٨٨٧): وكأن الأيام أوثر بالحسـ ... ـن عليها ذو المهرجان الكبير.

(٢) عبث الوليد: ص ١٥٦. وفي الديوان (ص ١٤٨٦):

كالرفيقين في الرفيقين من أجـ .... ـإ إن وسلمى لم يوجفا في عقوق.

والكسر فيه بين.

(٣) كان الشيخ يستكثر على البحتري معرفة شوارد اللغة وما أشبه ذلك من محفوظ أهل العلم وفصحاء الشعراء.

(٤) ورد في الأصل أجاء، وهو تصحيف بين.

وينبغي أن يكون خفَّفَ الهمزةَ الموجودةَ في «أَجَأٍ» وزادَ بعْد الهمزةِ الأُولى أَلِفًا كما زِيدتْ الألفُ للضرورةِ في الدِّرْهَامِ والعَقْرَابِ.. وساغَ له ذلك لأن أَجَأً اسمٌ مَعْرِفَةٌ، والشعراءُ يجترئون على تغييرِ الاسمِ العَلَمِ كما قال نَرَيْدٌ: أَخُناسُ..... أرادَ خَنْسَاءَ، ولو رُوِيَتْ «أَجْأَى» بهمزٍ بعْد الجيمِ لكان أشبهَ، كأنه قد سُمِّيَ بِأَجْأَى مِنْ صفاتِ الظَّليمِ..... ولو رُوِيَتْ «مِنْ أَجًا» مَقْصورًا ليس بعدَ همزتِه الأولى مَدَّةٌ بَلْ هو على مثالِ رَحى لكان ذلك سائغًا عند الخليلِ وطبقتِه، ولأبي عبادة في شعرِه عجائبُ. وما أظنه كان يَسْتَحْسِنُ مثلَ هذا الزحافِ، على أن الكسرَ قد وُجِدَ في ديوانه، وهو شَرٌّ من الزحافِ»[1].

إن قبح زحاف الكف الذي ينشأ من الصورة «أجا» يبدو للشيخ أشنع من أن يستحسنه شاعر مشهور كالبحتري، لكن من يكسر الأوزان لا ينزه – في رأيه – عن أن يأتي بمثل ذلك، وهي إدانة لا تعيبه بالإساءة إلى موسيقى الشعر فحسب، ولكن بالعجز عن تمييزالشعر من النثر، ومن يعب بذلك لا يمكن أن يكون من بين من يشهد له أبو العلاء بالعبقرية.

إن حديث الشيخ في عبث الوليد عن زحافات البحتري المستقبحة التي وصفها بالعجائب، لم يكن شهادة للشاعر وكشفًا عن أصالة إبداعه الشعري كما توهم بعض الدارسين[2]، ولكنه كان برهنة على أن غريزته الشعرية لم تخلص الخلوص الذي يجعله أهلا لأن يلحق بأبي تمام وأبي الطيب.

ب – سوء بناء القوافي: يفرق أبو العلاء في حديثه عن إخلال البحتري ببناء القوافي بين ما تعده غريزته ضعفًا في البنية وبين ما يعد عيبًا صريحًا، فالشاعر في قوله:

أبـــا جَـــعْـــفَـــرٍ لـــيـــس فـــضـــلُ الـــفَـــتـــى

إذا راحَ فـــي فَـــــرْطِ إِعْـــجـــابِـــهِ

(١) عبث الوليد: ص ١٥٧ – ١٥٨. ومقصود أبي العلاء أن الوزن يستقيم بـ: أَجْأَى بسكون الجيم، وأَ اجا بمد بعد الهمزة، وأنه يزاحف مزاحفة قبيحة بـ: أجا (فاعلات)، ويكسر بلجاء.

(٢) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٥٩، حيث يزعم الدارس أنه يقترب من مقولة الأسلوب هو الرجل، ويشهد للبحتري بالقريحة الشعرية الجيدة التي جعلته يلعب على حبال النغم حرًّا.

ولــكـنــه فـــي الـــفَـــعَـــالِ الـكَـريـــ
ـــمِ والخُـــلُـــقِ الأَشْـــــرَفِ الـنـابـِـهِ

قد «جاءَ بالنابهِ مع إعجابِه، فجمعَ بين الهاءِ الأصليةِ وهاءِ الإضمارِ، وذلك قليلٌ...»[1]، وإذْ كان الفحول قد استعملوا ذلك وكان كثير من المحدثين استحسنوه، وكان أبو الطيب نفسه قد جاء بمثله[2]، فإن عده من العيوب الصريحة سيكون مبالغة منه في تقدير الخلل، ولذلك نجده يكتفي في مؤلف آخر بعده ضعفًا لا تحتمله غريزته الشعرية، منبها على أن هذا التقدير هو رأيه الخاص في بناء القوافي: «وليس هو بِعَيْبٍ، إلا أنني أجعَلُه ضعْفًا في البِنْيَةِ»[3].

أما العيوب التي اتفق معظم النقاد على عدها كذلك فقد وجد أبو العلاء في شعر البحتري منها ما عده كثيرًا بالقياس إلى قلة عيوب القافية التي ذكرها العلماء، ومن بينها إيطاؤه في قوله:

هــل لــلــنَّــدَى عَـــدْلٌ فَـيـغـدو مُـنْـصِـفًـا
مِـــنْ فِـعْـلِ إسْـمـاعـيـلِـهِ بْـــنِ شِـهـابِـهِ

أَزْرى بـــه مِـــنْ غَـــدْرِهِ بـصـديـقِـهِ
وعـقـوقِـه لإَخـيـه مـا أَزْرى بِـــهِ

يَــقْــظَــانَ يَــنْـتَـخِـبُ الــكــلامَ كــأنَّــهُ
جَـيْـشٌ لـديـه يُـريـدُ أنْ يَـلْـقـى بِــهِ

فقد «رَدَّدَ «بِهِ» مرتين...»[4]، وترديد نفس اللفظة في القوافي إخلال ببنائها، لكن الايطاء يبدو أقل إنكارا من عيوب أخرى تتبعها الشيخ في شعر البحتري هي السناد بمختلف أنواعه، الحركي منها والحرفي.

---

(1) عبث الوليد: ص ٣٩. ورواية الديوان (ص ٢٣٧): ... والخطر الأشرف النابه.

(2) انظر عبث الوليد: ص ٤٠.

(3) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.

(4) عبث الوليد: ص ٤٤. وانظر ديوانه: ص ٨٨.

فالشاعر يقول في نونيته التي مطلعها: (هُمْ أُلَى رائِحونَ أَمْ غادُونا):

سَــــارَ يَــسْــتَــرْشِــدُ الــنـجـومَ إلـيـهـم

فــي ســـوادِ الـظـلـمـاءِ حـتـى طـفَـيْـنـا

و«طَفَيْنَا بفتحِ الطاءِ لا غير...»[١]، والخلل في اجتماع الفتحة قبل الياء اللينة في طفينا مع الضمة والكسرة قبل واو الردف ويائه الممدودتين في باقي قوافي القصيدة، و«إذا جاؤوا بالضمةِ والكسرةِ مع الفتحةِ فذلك عندهم عَيْبٌ، وهو من السِّنادِ، وَيَجِبُ أنْ يكونَ في المُقَيَّدِ أَشْنَعَ»[٢]، ولم يرد سناد الحذو هذا في قافية مقيدة حتى يوصف بأنه في غاية الشناعة، إلا أن الإطلاق لا يسقط عنه هذه صفة العيب والقبح.

وفي قصيدة لامية[٣]مجردة القوافي يأتي البحتري بواو الردف قبل الروي في أحد الأبيات فيقول:

ذاكَ فـضـلٌ أُوتـيـتَـهُ كُـنْـتَ مِــنْ بَـيْــ

ــنِ الـبَـرايـا بـه أَحَــقَّ وأَوْلَـــــى[٤]

و«قوله: «أَوْلـى» فيه سِناد، وهو عَيْبٌ عند المتقدمين...»[٥]، إلا أن ما خفف من شناعة سناد الردف هنا «أنَّ ما قبلَ الواوِ مفتوحٌ، وأنَّ آخِرَ أَوْلى مِنْ نفسِ الكلمةِ وليس هو للْوَصْلِ...»[٦]، ومثله قول أبي الطيب: (فَتَحْلَوْ لِي) في قصيدة له جردت قوافيها من الردف[٧].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٥. وانظر ديوانه: ص ٢١٦٤.

(٢) مقدمة اللزوم: ٢١/١.

(٣) مطلعها: إن سير الخليط لما استقلا... انظر عبث الوليد: ص ١٧٢، وديوانه: ص ١٦٥١.

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٢، وانظر ديوانه ص: ١٦٥٤.

(٥) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٦) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٧) لاميته: كدعواكِ كل يدعي صحة العقل... ديوانه: ص ٣١٤، وفيها يقول:

تمر الأنابيب الخواطر بيننا .... وتذكر إقدام الأمير فَتَحْلَوْلِي

ولو جاء في قصيدة أبي عبادة «« قَوْلا» مع «وَصْلا» لكان أَشْنَعَ من هذا، وكذلك لو جاء في قصيدةِ أبي الطيبِ بالقولِ أو الصَّوْلِ لكان أشَدَّ بُعْداً، فأما لو جاء بالغُولِ والطُّولِ فإنه كان يَشْتَدُّ العَيْبُ»[1].

ولا يخفى ما في هذا التسويغ من دهاء نقدي إذْ بضدها تتميز الأشياء، فشدة العيب التي خلا منها السناد في القصيدة السابقة تبدو صريحة في لامية ثانية[2] للبحتري غير مردوفة القافية يقول فيها:

فـلا تَـأْلُ فـي هَـجْـري فـإنـي مُـصـمِّـمٌ
عـلـى صِـلـةٍ بـالـَغْـتُ فـيـهـا فَـمَـا آلـو[3]

فـ «قولُه «آلو» الواجبُ فيه تخفيفُ الهمزةِ الثانيةِ لأن أَصْلَ الفِعْلِ قد اجتمعتْ فيه همزتانِ: همزةُ الأصلِ وهي الثانيةُ، وهمزةُ المُخْبِرِ عن نفسِه وهي الأُولى، فإذا وَقَعَ التخفيفُ صار في الأبياتِ سِنادٌ قلَّما يجيءُ مثلُه في شعرِ المتقدمين لأن مَنْ فَعَلَ مِثْلَ هذا فكأنما أَتى بِمالٍ وحالٍ مع فَضْلٍ وأَهْلٍ، وذلك غيرُ مَوْجُودٍ»[4].

ولا يخفف من شناعة هذا السناد – في رأي الشيخ – توهمُ الخليل تحقيق الهمزة الثانية وإثباتها في شعر لامرئ القيس جمع فيه بين «آخرا» و«تغيرا»[5]، لأن «كثيرًا من الرواةِ لَمْ يَرْوِ هذا البيتَ»[6]، و«أنَّ غَيْرَ الخليلِ من العُلماء يَكْرَهُ ذلك»[7]، فضلاً عن كون اجتنابه في منهب الخليل نفسه أفضل[8].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٢.

(٢) قوله: أجد لنا منك الوداع انتواءة .... وكنت وما تنفك يشغلك الشغل. ديوانه: ص ١٦٦٨، وعبث الوليد: ص ١٧٥.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٥. ورواية الديوان (ص ١٦٦٨): على هجرة بالغت...

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٦.

(٥) قوله: إذا قلت هذا صاحب قد رضيته ... وقرت به العينان بدلت آخرا
كذلك جدي ما أصاحب واحدًا ... من الناس إلا خانني وتغيرا. ديوانه: ص ٦٩ مع رواية:واحدًا عوض صاحبًا.

(٦) رسائلة: عطية: ص ١٢٠.

(٧) نفسه: ص ١٢٠.

(٨) نفسه: ص ١٢٠.

إن أبا العلاء في كشفه عن ضعف بناء بعض القوافي في شعر أبي عبادة لا ينكر أن ضعفها يتفاوت، فيكون أحيانًا هينًا كسناد الإشباع في قوله جامعًا بين كسرة الدخيل وضمته في إحدى لامياته المؤسسة[١]:

لـقـد وَفَّــــقَ الـلـه المُـوَفَّـــقَ لِـلَّـذي

أتـــاهُ وأَعْـطـى الـشَّـامَ مَـنْ كـان يـامُـلُـــهْ

إذْ «ضَمُّهُ الميمَ مع الكَسْرِ الذي قبلَه وبعدَه في القوافي مَكْروهٌ بعضَ الكَراهةِ....»[٢] خلافا لشناعة الفتحة معهما، وكسناد التأسيس في قوله:

خِــــلٌّ قــريــبٌ بـعـيـدٌ فــي تَـطَـلُّـبِـهِ

والمَــوتُ أسـهـلُ عِـنْـدي مِـنْ تَـغَـضُّـبِـهِ

يـفـديـكَ بـالـنـفْـسِ صَــبٌّ لـو يـكـونُ لَـهُ

أَعَـــزُّ مِــنْ نـفـسِــهِ شــيْءٌ فَــداكَ بِـــهِ[٣]

فـ ««فَداكَ بِهِ» مَعَ «تَغَضُّبِهِ» مَكْرُوهٌ، وَقَدْ أَجازَ القُدماءُ مِثْلَهُ، وإنما احْتَملوه لأن الألِفَ التي في «فداك» في كلمةٍ منفصلةٍ من الكلمةِ التي فيها الرَّوِيّ، وهو قَوْلُهُ: به»[٤].

لكن حس الشاعر يضطرب أحيانًا اضطرابًا شديدًا فيأتي بالشنيع[٥] الصريح كجمعه في قوافي دالية[٦] له «أَكْثَرَ فيها من السِّنادِ»[٧] بين «لا عِدَى» و«مُعاوِدَا» و«لِلأعْلَى يَدَا» و«أَ بْعَدَها مَدَى» و«والِدَا» و«يافِدَا» و«تاركُها سُدَى» و«حينَ تَسانَدَا»

---

(١) قوله: أرجم في ليلى الظنون وإنما ... اخا تل في وجدي بها من اخاتله. ديوانه ص: ١٦٩٢، وعبث الوليد: ص ١٧٨.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٨. وانظر الديوان: ص ١٦٨١.

(٣) ديوانه: ص ٣٠٣، وعبث الوليد: ص ٦٣. وفي الأصل: «يفديك بالناس»، وهو تصحيف بين.

(٤) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٥) انظر قول الشيخ في: (رسائله/ عطية: ص ١٢٢) عن شناعة سناد التأسيس في داليته المشار إليها في الهامش اللاحق: «وقد دخل في ما هو أشنع من هذا، أليس هو الذي يقول:......».

(٦) قوله: من رقبة أدع الزيارة عامدًا..... عبث الوليد: ص١٠٠، وديوانه: ص ٨٢١.

(٧) عبث الوليد: ص ١٠٠. وانظر: رسائله/ عطية: ص ١٢٢.

و«ما هَدَى»[1]، والسبب في دخوله في هذه الشناعة - حسب رأي الشيخ - أنه ظن «أنَّ الألِفَ التي في الكلمةِ المُنْفَرِدَةِ منْ أُخْتِهَا يَصْلُحُ أنْ تكونَ تأسيسًا فتجيءَ مع والِدًا وصاعِدًا، وذلك مُجْمَعٌ على رفضِه عند مَنْ تَقَدَّمَ..... وإنما تَضْعُفُ بعضُ الغرائزِ في غيرِ المُؤَسَّسِ فتجيءُ بالتأسيس، أو في ما بُنِيَ عليه فتجيءُ بما هو خالٍ منه»[2].

إن تتبع أبي العلاء لعيوب القافية في شعر البحتري لم يكن رغبة منه في الإشارة المدرسية المجانية إلى أنواع السناد في قوافيه كما اعتقد بعض الدارسين[3]، ولكنه كان فضحًا لسقطات موسيقية تزيد القارئ اقتناعًا بأن من جعله النقاد وحده الشاعر[4] لم يكن أهلاً حتى لأن يلحق بصاحبيه بله سبقهما.

إن الشاعر الذي يخل بإيقاع أوزان شعره ونغم قوافيه ينبئ في رأي الشيخ عن حس مضطرب وغريزة غير خالصة، ومن يضطرب حسه يظل وإن جهد عاجزا عن أن يبلغ بالشعر غايته في الجودة فينال لقب الشاعر المجيد.

٢ - اعتلال الفصاحة وفقر المحفوظ: افتخر أبو الطيب بأن فصاحته بلغت من القوة والخلوص ما جعله يعجز عن التخفي والتنكر بالتظاهر بالعي واللحن[5]، وافتخر الشعراء الأعاجم بعده بأنهم رغم انتسابهم إلى كسرى وسابور قد أصبحوا بلسانهم العربي الفصيح[6] ينتسبون إلى لؤي أو خندف أو غيرهما من رموز الفصاحة السليقية.

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٠٠، ورسائل أبي العلاء/ عطية: ص ١٢٢. وانظر ديوان البحتري: ص ٨٢١ - ٨٢٦، والحياة الأدبية في الشام: ص ٧١٨، والعروض والقوافي: ص ١٨١، حيث يشير المؤلف إلى وهم صاحب « الحياة الأدبية....» في تفسير السناد الذي يشير إليه أبو العلاء.

(٢) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٣) انظر نقد الشعر في عبث الوليد: ص ٦٠ - ٦١، حيث يكشف المؤلف من خلال تعرضه لرأي أبي العلاء في سناد البحتري عن جهل صريح بالأوليات المدرسية لعلم القافية رغم الحداثة المنهجية التي يدعيها لدراسته.

(٤) المقصود عدهم أبا تمام وأبا الطيب حكيمين.

(٥) انظر قوله: وكلمة في طريق خفت أعربها ××× فيهتدى لي فلم أقدر على اللحن. ديوانه: ٣٤٤/٤.

(٦) انظر قول الرستمي: إذا نسبوني كنت من آل رستم ××× ولكن شعري من لؤي بن غالب. يتيمة الدهر: ٣٠٠/٣.

ولم يكن هذا النوع من الفخر عديم الدلالة في عصر كان شعر السليقة قد تحول فيه إلى صناعة تتعلم، وأصبحت فيه فصاحة الشاعر التي كانت تعد الطريق الأول إلى التجويد خبرة تكتسب، لأن عصر فصاحة الفطرة كان قد ولى لتحل محله عصور الفصاحة المستفادة من العلم باللغة وحفظها بالسماع على كبار العلماء، قبل الانتقال إلى البوادي لصقل المحفوظ اللغوي بمعاشرة الأعراب[١].

لقد استطاع أبو تمام بعلمه وسعة محفوظه أن يفصح فصاحة من استشهد بشعرهم من الفحول حتى هم[٢] العلماء بالاحتجاج بشعره، وكان المفروض أن يكون البحتري العربي الصريح الذي نشأ في البادية بين أقحاح العرب فوصف لما نزل الحاضرة بأنه بدوي تحضر[٣]، أهلًا لأن لا يجادل أي ناقد في فصاحته أو يشكك فيها، لكن الصورة التي رسمها له الشيخ تجعله يبدو بعيدًا عن هذا، فكما شكك في حسه وغريزته شكك في سلامة[٤] فصاحته، وذلك من خلال تجاوز تصحيح أخطاء الناسخ في ديوانه إلى الكشف عن مظاهر اعتلال لغته الشعرية.

ويمكن تلخيص هذا الاعتلال في أربعة مظاهر أكثر الشيخ من التنبيه عليها هي: الرداءة ثم الليونة والضعف فمشاركة العامة في لغتهم ففساد القياس.

أ - **الرداءة**: لفتَ انتباهَ أبي العلاء قولُ البحتري في إحدى قصائده:

غِلَظٌ في جِرْمِهِ يَشْفَعُهُ

حَسَبٌ أُهْزِلَ بالُّلؤْمِ فَدَقْ[٥]

---

(١) نبه أبو العلاء على أن الأعراب في عصره كانوا مفتقرين إلى فصاحة أجدادهم. انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، والمدخل.

(٢) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادي: ١/ ٤.

(٣) انظر الموازنة: ١/٢٦ - ٢٧.

(٤) قارن هذا التشكيك بقوله منوها بفصاحة الوزير المغربي: «وليس النصر بقدم العصر، ولا التجويد بذهاب أبد الأبيد». رسائله/ عطية: ص ٣٠ - ٣١/ وتحقيق إ. عباس: ١/١٧٧. وانظر قوله عن ابن أبي حصينة: «وهو وإن كان متأخرًا...» مقدمة شرحه لديوانه: ١/٣.

(٥) ديوانه: ص ١٤٦٩. وانظر عبث الوليد: ص ١٥٨.

فقال: «أُهْزِلَ باللؤم فدق» من قولهم: أَهْزَلْتُ الدَّابَّةَ، وهي لغةٌ رديئةٌ»[1].

واستوقفه قوله:

خَلائقُ ما تنفكُّ تُوقِفُ حاسِدًا

لهُ نَفَسٌ في إِثْرِهَا مُتَرَاجِعُ

و(المعروفُ «وَقَفْتُ الدابَّةَ والرجُلَ»، وقد حُكِيَ «أَوْ قَفْتُ الدابَّةَ» وهو رديءٌ. ولو رُوِيَتْ «ما تنفك تُوقَفُ» لَخَلَصَتْ من هذه الشبهةِ بِرَدِّها إلى ما لم يُسَمَّ فاعلُه)[2].

ومثل ذلك لديه في الرداءة تسكينُه الفتحةَ[3] في طَرَسوس، وجمعُهُ بين أل التعريف والإضافة في قوله: (المِائَتَيْ صَفْعَهْ)[4] وقوله: (المائةُ الدينارِ)[5]، واشتقاقه المصدر من أزرى عليه بدل زرى عليه، و(إنما المعروفُ أَزْرَيْتُ به وزَرَيْتُ عليه، وقد عابوا على ابنِ دُرَيْدٍ قولَه في رسالةِ الجمهرةِ: إلى الإِزْراءِ على علمائنا، وقد حَكى بعضُ أهلِ اللغةِ «أزريت عليه»، وليس بمعروفٍ وإنما الفصيحُ « أزرى به»...)[6].

ويعزي الشيخ هذه الرداءة إلى أن شاعرية الوليد كانت أسيرة للغة المحدثين الرديئة، فهو يأتي في أحد أبياته بينشو وهو يقصد ينشأ، و(إنما القياسُ يَنْشَا على تخفيفِ الهمزةِ لأن الكلامَ: نَشَأَ يَنْشَأُ، ويجوزُ أن يكونَ قالها أبو عبادة «ينشو»، لأن المُحْدثين يأْلَفُون ذلك، وهو رديءٌ لأنهم يقولون: نَشَا يَنْشُو، ولا حَكى ثِقَةٌ «نَشَوْتُ» في معنى «نشأْتُ»)[7].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٥٨.

(٢) نفسه: ص ١٣٧. وانظر ديوانه: ص ١٣٠٥.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٢٢٥. والمقصود قوله: وتوافت خيلاك من أرض طرسو ... س وقالِيقَلا بأرْدَ بْنُونَا، فقد «سكن راء طرسوس وذلك رديء». عبث الوليد: ص ٢٢٥. ورواية الديوان (ص ٢١٦٦): بأردبنونا.

(٤) قوله: ... أزال عنك المائتي صفعة. ديوانه: ص ١٣٢٣، وعبث الوليد: ص ١٣٨، حيث قول الشيخ: «إن أضاف إلى القافية فرديء...».

(٥) قوله: المائة الدينار منسية ... في عدة أتبعتها خلفا. ديوانه: ص ١٣٩١، وعبث الوليد: ص ١٤٨، حيث قول الشيخ: «المائة الدينار رديء».

(٦) عبث الوليد: ص ١٤٧. والمقصود قول البحتري: إن أتبعَ الشوقَ إزراءً عليه فقد ... ديوانه: ص ١٣٧٧.

(٧) عبث الوليد: ص ٢٠٦. والمراد قوله: أجد النار تستعار من النا ××ر، وينشو من سقم عينيك سقمي. ديوانه: ص ١٩٣٦.

وهذا الاشتراك في رداءة اللغة بين البحتري والمحدثين هو ما أومأ إليه الشيخ في مقدمة الكتاب بقوله: «وما يَجْتَلِبُهُ أمثالُه»[1].

إن البحتري الذي كان لا يحفل بضرورة ولا حذف كان كثير الجرأة [2]على الرديء من الاستعمالات، وإذا كان الشيخ قد رد بعض هذه الرداءة إلى أنه كان «يَتَّبِعُ أبا تمام في كثيرٍ مما يستعمِلُه»[3]، فإن هذا لا يعني أن الطائي الأكبر - في رأي الشيخ - كان يشارك تلميذه في هذه النقيصة، فشاعرية البحتري - خلافًا لشاعرية أبي تمام - كانت في رأي الشيخ أضعف من أن تتخذ من الجرأة على اللغة طريقًا إلى الابتداع والابتكار[4].

ب - **ليونة اللغة وضعفها**: تظهر هذه الشبهة في استعمالات لا يكون فيها البحتري مشاركا للمحدثين في لغتهم، ولكن لطبقة من القدماء في تخنث أشعارهم وليونتها، وهي طبقة[5] كان أبو العلاء ينسب أشعارها رغم تقدم زمانها إلى الليونة والضعف[6].

ومن صور هذا الضعف في رأيه[7] قول ابن أبي ربيعة: (.. كَلاكَ بِحِفْظٍ ربُّكَ المُتَكَبِّرُ)، وقول العرجي: (.. وتَبَوًّا لنفسِه بَطْحاها)، وحين يقول البحتري:

أَمَا وَزَعَتْنِي النفسُ عَنْ بَيْنِ مُلْصَقٍ
إلى النفسِ يَنْكَا بينه ويَغُولُ

يجعله الشيخ مشاكلاً لهما في ذلك، فقد خفف همزة في ينكأ في ينكا، و«في شعرِه من هذا شيءٌ كثيرٌ، وتَرْكُهُ أحسنُ. وهو قليلٌ في الفصاحةِ الأُولى، وإنما يجيءُ في أشعارِ الضُّعَفاءِ منهم كالعَرْجِيِّ وطبقتِه»[8].

(١) عبث الوليد: ص ١٨.
(٢) نفسه: ص ٦٠.
(٣) نفسه: ص ٦٠.
(٤) انظر ما تقدم.
(٥) ذكر منهم أبو العلاء عمر بن أبي ربيعة ووضاح اليمن والعرجي، وألحق بهم كل من جرى مجراهم من شعراء مكة والمدينة، وكذا عدي بن زيد لسكناه الحاضرة. انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٦) انظر عبث الوليد: ص ١٤٨، حيث يشير إلى شعر ضعيف لوضاح اليمن، وانظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٧) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧، حيث يستضعف تخفيف الهمزة في كلاك وتبوأ في البيتين اللاحقين.
(٨) عبث الوليد: ص ١٩٧. ورواية الديوان: (ص ١٨٣١): ... إلى النفس تبكي بينه وتعول.

لقد كان البحتري في رأي الشيخ ينظر إلى أشعار من لم يعرفوا بالجزالة من القدماء، وتلك أشعارُ «لا ينبغي أَنْ يُلْتَفتَ إلى مِثْلِهَا»[1] لليونتها وضعفها.

ج – النزول إلى لغة العامة: يظهرللشيخ تأثير لغة العامة في لغة البحتري، في مثل قوله:

إنـي لآمُـلُ صُـنْـعَ الـلـه فـي حَـسَـنٍ

وابـنُ الـطَّـبَـخْـشِـيَّـةِ الـلَّـكـعـاءِ مـذمـومُ

و«العامَّةُ يُسمون التابعَ الذي ليس له مَوْضِعٌ طَبَخْشيًّا، وليس ذلك من كلام العربِ، ولما كَثُرَتْ هذه الكلمةُ بينهم صَرَّفوا منها الفِعْلَ فقالوا: فُلانٌ يُطَبْخِشُ، وكلُّ ذلك كلامٌ مُوَلَّدٌ...»[2].

ولا يشفع للشاعر – لدى أبي العلاء – إذا كانت اللفظة عامية وجود أصل اشتقاقي للاستعمال أو أصل قياسي إذا كان غير قديم، فالامتعاض في أحد أبياته مصدر للفعل امتعض، و«الامتعاضُ كلمةٌ تستعملُها العامةُ، والصحيحُ مَعِضَ يَمْعَضُ»[3].

والفعل يبظرمه في قوله:

يُـبَـظْـرِمُـهُ الـقـومُ مِـنْ بُـغْـضِـهِ

جِـهـاراً وقَـلَّـتْ لـه الـبَـظْـرَمَـهْ

مأخوذ من البظرمة، و«البَظْرَمَةُ كَلِمَةٌ عاميَّةٌ، ولكنها مَقِيسَةٌ على قولِهِمْ: عَبْدَرِيٌّ وعَبْشَمِيٌّ... وأَشْبَهُ من هذا بها قولُهم: بَسْمَلَ.. وحَوْقَلَ... ولا يُعْرَفُ مِثْلُ هذه الأشياءِ في الكلامِ القديمِ، وإنما هي مُحْدَثَاتٌ»[4].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٥.

(٢) نفسه: ص ٢٢٠. وانظر ديوانه: ص ٢١١٩.

(٣) نفسه: ص ١٢٨. وانظر ديوانه: ص ١٢٠٧.

(٤) نفسه: ص ٢١٦. وانظر ديوانه: ص ٢٠٧٧.

لقد انتهى بعض النقاد إلى أن اللفظة الفصيحة إذا تداولتها العامة فقدت فصاحتها وأصبحت من المبتذل المكروه[١] الذي لا يليق بالفصيح استعماله، ومفهوم هذا أن القبح يكون أشد إذا كانت اللفظة صريحة الانتساب إلى المعجم العامي، إلا أن يكون الشاعر قد حكاها بلغة العامة لغاية بيانية وهو واع بذلك، كقول أبي الطيب سمندو[٢] وهو عالم بالبناء الذي كان يجب أن تصير إليه لتفصح.

ولم تكن شاعرية البحتري وحسه اللغوي في رأي الشيخ قادرين على السمو إلى ما وصلت إليه شاعرية الكندي وحسه، فبينما كان أبو الطيب لعنايته بأشعاره يعود إليها لتنقيحها بعد أن تروى عنه[٣] حتى يجعلها غير مفتقرة[٤] إلى التصحيح والتصويب، كان البحتري - خلافًا لما ذكره العسكري[٥] - لا يبالي بما قاله ولا ينظر في ما يمكن أن يكون قد شاب فصاحة لغته الشعرية من اعتلال وضعف، حتى أصبحت هذه اللغة لدى أبي العلاء أحوج إلى التصويب من تصحيفات ناسخ ديوانه، ولذلك نجد الشيخ يميل غير متحرج - وقد خبر أساليب البحتري وقدراته اللغوية - إلى عد لغة العامة لاطرادها في شعره خصيصة ونقيصة يقتضي الإنصاف ألا يُحَمَّلَ الناسخُ وزرَها.

فالبحتري يقول:

شُيِّبْتَ عن صِغَرٍ ولمْ يَصْغُرْ هَوى
نَفْسي فقال الجَذْعُ أنتَ غُلامُ

وقد (كان في النسخةِ «الجَذْعُ» بفَتْحِ الجيمِ وسكونِ الذالِ، وذلك كلامٌ مرفوضٌ، وإنما يَنْطِقُ به العامَّةُ، والمعروفُ جَذَعٌ بالتحريكِ، وعلى هذا اللفظِ يَتَرَدَّدُ في الأشعارِ

---

(١) انظر المثل السائر: ١/١٨٠.

(٢) انظر ما تقدم، حيث الإشارة إلى أن أبا الطيب لم يعرب سمندو واستعملها بلغة العامة لتعرف.

(٣) رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٤) انظر ما تقدم، حيث الإشارة إلى جزم أبي العلاء بصعوبة تغيير ألفاظ أبي الطيب، وانظر المثل السائر: ١/٣٠٥.

(٥) يذهب العسكري إلى أن البحتري كان شديد العناية بشعره وتنقيحه: انظر الصناعتين: ص ١١٧.

القديمةِ... ويَجُوز أن يكونَ أبو عبادة قاله بفتحِ الجيمِ وسكونِ الذالِ على ما تستعملُه العامَّةُ...)[1].

إن أبا العلاء الذي كان يترفع عن لغة العامة[2] ومعارفها يرفض أن يكون الشعر الفصيح مشوبا باستعمالاتها، لأن كلامها في مقياس الفصاحة مرفوض.

وإذْ كان البحتري – لتهاونه – لا يبالي بهذه النقائص ولا يهتم لها، فإن فضحها والكشف عنها لا يكون – لدى الشيخ – تنبيها على الأغلاط فحسب، ولكنه يصبح برهنة على أن من اعتلت فصاحته يجب أن يكون أولى من غيره بالتهمة، لأنه يتوهم أن كل كلام حفظه وقاله فصيح بالضرورة.

فالبحتري يستعمل «مَهَاوِلَ» في أحد أبياته، و«مَهَاوِلُ أَصَحُّ ما يُقالُ فيه أنه جمعُ مَهَالٍ، وهو مَفْعَلٌ مِنْ هَالَ يَهُولُ، والعامَّةُ يقولون: هذا أمرٌ مُهْوِلٌ يريدون معنى هَائِلٍ، وذلك غَلَطٌ، ولعل أبا عبادة نَطَقَ به على مذهبِ العامَّةِ لأنه كان لا ينظرُ في هذه الأشياءِ»[3].

ولا يفهم من هذا الاتهام أن الشيخ كان يعيب على البحتري فساد سليقته اللغوية، فإشاراته المطردة إلى الفصاحة الأولى[4] وأهل الفصاحة المتقدمين[5]، وتمييز هؤلاء من المولدين والمحدثين أهل الصنعة[6]، كانت ترجمة لاقتناعه بأن الفصاحة أصبحت قدرات لغوية مكتسبة تتيحها الدراسة ومجالس العلم للعرب والأعاجم على السواء، ويعني هذا أن اعتلال فصاحة البحتري في رأيه إنما تعود إلى فقر محفوظه وقصور علمه، وإلى عجزه عن تمييز ما اختلط في حافظته من لغات فصيحة ومولدة وعامية بعضها من بعض.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٨. وانظر ديوانه: ص ٢١١٠.

(٢) يبدو أن تصور أبي العلاء للعامة يحتاج إلى دراسة مستقلة لخصوصية نظرته الفكرية والنقدية إليهم.

(٣) عبث الوليد: ص ١٣٦ – ١٣٧. والمقصود قوله: ومهاول دون العلا عسفتها ... ديوانه: ص ١٢٩٠.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٣، ورسالة الملائكة: ص ٢٧، والصاهل والشاحج: ص ٥٨٣، والفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٧ و٦٨٥.

ولعل حديث المصادر عن غموض المرحلة الأولى من حياة البحتري، وقلة ما كان حصله من المعارف الشائعة في عصره تفسير غير مباشر لهذا الاعتلال.

ويؤكد أبو العلاء هذا الخلط مرسخًا في ذهن القارئ صورة الشاعر اليسير علمه، من خلال إيحائه بكل ما يقنعه بأن صلة البحتري بالفصاحة كانت صلة واهية، وذلك باستكثار المعرفة عليه إذا أصاب أو قارب الصواب، أو باتهامه بسوء فهم قواعد القياس.

فبعض استعمالات هذا الشاعر تكون في رأي الشيخ قابلة لأن تعد في الحين نفسه وجهًا من أوجه الصياغة الشعرية الجيدة العزيزة ووجهًا مألوفًا مبتذلاً، إلا أنه يستكثر عليه - لخبرته بحدود شاعريته وبطريقته في النظم - أن يكون قد قصد الوجه الجيد أو فكر فيه، ويؤثر أن يحمل كلامه على ما هو مألوف مشترك بين عامة الشعراء.

فأدت الثانية في قوله:

شَكَرْتُ السحابَ الوُطْفَ حينَ تَصَوَّبَتْ
إليه فأَدَّتْ ماءَها حينَ أَدَّتِ

«تحتملُ وجهين: أَحَدُهما أن يكونَ من الأَداءِ مثلَ الأولِ، وهذا أشبهُ بأبي عبادةَ. والآخَرُ أن يكون أَدَّت الثانيةُ في معنى حَنَّتْ، وهذا أَجْوَدُ في نَقْدِ الشعرِ، يُقالُ: أَدَّت الإِبِلُ تَئِدُّ إذا اشتَدَّ حنينُها»[(1)].

إن عبارة «أشْبَهُ بأبي عبادة» التي تتردد في كلام أبي العلاء تعني لديه أن بعض استعمالات البحتري التي تبدو لأهل العلم موافقة للصواب لاستنادها إلى ما ورد في الشعر القديم، لا تأتي في شعر البحتري إلا اتباعًا منه للرديء من شواذ القول[(2)].

---

(1) عبث الوليد: ص ٦٩. وانظر الديوان: ص ٣٧٠.

(2) انظر تعليق أبي العلاء على استعمال البحتري «شاج» عوض «شجٍ» (عبث الوليد: ص ٧٣)، وقارن بقوله عن بعض أشعار الفرزدق: «وهذا قبيح معدوم، وقد كان الفرزدق يتبع شواذ القول...» الصاهل والشاحج: ص ٤١٤.

وقد ترد اللفظة في شعره وهي متأرجحة بسندها اللغوي بين الفصاحة والضعف، فيجزم الشيخ أو يكاد بأن الشاعر لم يستعمل إلا الوجه الأقل فصاحة ولو وجد من القرائن ما يدل على أنه لم يستعمل إلا الوجه الفصيح، كأن يكون هذا الوجه لغة قومه وأجداده.

فبقى في قوله:

ذهـــبَ الـــكـــرامُ بـــأَسْـــرِهِـــمْ
وَبَـــقِـــيْ لـــنـــا لَـــيْـــتٌ ولَـــوْ

يحتمل أن يكون بياء ساكنة أو بألف، واللغة الأخيرة هي اللغة الطائية وهي الأفصح، والبحتري طائي ولذا يكون الراجح أنه استعمل اللغة الأقرب إليه أي لغة طيء، إلا أن الشيخ يستكثر عليه أن يكون قد استعمل اللغة الأفصحا دون أن يرى للقرابة اللغوية أي تأثير في ذلك، فهجرُ الشاعر لغةَ قومه واستعارتُه لغةً غريبة عنه ظاهرة أسلوبيةٌ غير جديدة على الشعراء والعلماء.

إنَّ «بَقِيْ» بسكون الياء في رأي الشيخ (أشبهُ بأبي عبادة من أن يكونَ استعملَ اللغةَ الطائيةَ فقال «بَقَى» كما قال زيْدُ الخيل: «لقَاذَعْتُ كَعْبًا ما بقيت وما بَقَى»، فكان بعضُ العربِ يسمعُ لُغَةَ بعضٍ فيستعملُها في شعرِه كما قال طفيلُ الغَنَوِيُّ: «فلما فَنَى ما في الكنائنِ قارَعوا»، قال «فَنَى» فاستعملَ لغةَ طيءٍ وليست من لُغَةِ قومِهِ)[1].

إن الشك في سعة محفوظ البحتري اللغوي كان وراء اتهامه باعتلال الفصاحة، وليس استكثاره الصواب عليه إلا مظهرًا من مظاهر هذا الشك.

ولعل ذلك كان كافيًا وحده لتشكيك القارئ في فصاحة شعره، لكن الشيخ لا يكتفي به، فالبحتري الذي فضله النقاد على أبي تمام لسلامة طبعه وجريانه على

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٣٣. وانظر البيت في ديوانه: ص ٢٤٤٧.

مذهب العرب وطريقتهم، كان في رأيه أسيرًا للغة العامة عاجزًا عن التخلص من تأثيرها، وإذا اتفق أن اشترك الفصحاء القدامى مع عامة عصر البحتري في استعارة صورة لفظية واحدة لمعنيين مختلفين ووردت هذه الصورة اللفظية في شعر أبي عبادة، فإن مرجعها اللغوي في شعره يكون في رأي الشيخ هو المعجم العامي.

فالبِرْطيلُ «في كلامِ العربِ حَجَرٌ مُسْتطيلٌ»[١]، وقد وردت هذه الصورة اللفظية في قول البحتري:

وَرَخَّصْتَ قِنَّسْرِينَ حتى أُنْقِيَتْ
جَنَباتُها عَنْ ذلكَ البِرْطِيلِ

و«البِرْطيلُ الذي تستعملُه العامةُ في معنى الرِّ شْوَةِ لا يُعرفُ في الكلامِ القديمِ، ولا شك أن أبا عبادة لم يَعْنِ إلا الكلمةَ العاميةَ»[٢].

والفِلْوَةُ في بعضِ أبياته الأصلُ فيها «فَلُوٌّ» بالتشديد، وقلما يقولون «فِلْوٌ» بتخفيف الواو، والعامةُ تستعملُه... وحَكَى بعضُ أهلِ اللغةِ «فِلْوٌ» بمعنى فَلُوّ، فيجب على هذا أن يُقال: الفِلْوَةُ الخضراء، وما استعملها أبو عبادة إلا على مذهَبِ العامَّةِ واللهُ أعلمُ»[٣].

د - **فساد القياس**: يجعل الشيخ جهل الشاعر بالقواعد الدقيقة للقياس مظهرًا من مظاهر قصور علمه، بل إن بعض ما وافق من استعمالاته الوجه الصحيح للقياس ليس في رأيه إلا مجرد اتفاق يلتقي فيه الطبع مع القاعدة، كقوله «تُبِذّ» في بعض أشعاره، و«تُبِذُّ بضمِّ التاءِ من قولِهم: بَذَّ الجواد وَبَذَّهُ غيرُه، وأَبَذَّ كلمةٌ غيرُ مُسْتَعْمَلةٍ، ولكنه جاءَ بها طبعًا على القياسْ»[٤]، أما ما يكون فيه قاصدًا إلى استثمار القواعد العلمية للقياس فالفساد يكون فيه - في رأي الشيخ - بينا لاختلال شروطه.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٩٩.

(٢) عبث الوليد: ص ١٩٩. ورواية البيت في الديوان (ص ١٨٣٧): ورحضت ... من ذلك البرطيل.

(٣) عبث الوليد: ص ١٦٣ - ١٦٤. والمقصود قوله: قُتّتِ الفِلْوة الخضيْراءُ منه ... ديوانه: ص ١٥٨١.

(٤) عبث الوليد: ص ١٢٨. وفيه: أبذه غيره، وهو تصحيف بين. والمقصود قول البحتري: فلا زلت ترمي إلى أنعم ... تُبِذُّ سهامك أغراضها. ديوانه: ص ١٢١٩. وانظر قوله معقبًا على مده سبأ: «ما علمت أحدًا من الشعراء مد سبأ، وذلك جائز على القياس، وإنما استعمله الفصحاء مهموزًا بغير مد». عبث الوليد: ص ٤٨.

إن البحتري في قوله:

ومِــنَ اجْــلِ طـيـفِـكِ عــادَ مُـظْـلِـمُ لـيـلِـه

أهْـــوَى إلـيــه مــن بَــيــاضِ نَــــهــارِه

يقيس أهوى إليه - وهي «كلمةٌ غيرُ مُسْتَعْمَلَةٍ»[1] - على أَحَبَّ إليه، و(الأصلُ المعتَمدُ في ذلك أن قولَهم «هذا أفعلُ مِنْ هذا) ينبغي أن يكونَ مأخوذًا مِنْ فِعْلِ الفاعل، كقوله: هذا السيفُ أقطعُ من هذا، لأنكَ تقولُ: قَطَعَ السيفُ، وكذلك جميعُ البابِ إلا أنْ يَشُذَّ منه شيءٌ. فإن قلتَ: «هذا الرجلُ أضربُ مِنْ هذا» وأنتَ تريدُ أنه ضُرِبَ أكثرَ مما ضَرَبَ فهو غيرُ مُسْتَعْمَلٍ، لأن «أَفْعَلَ منك» و«فِعْلَ التَعَجُّبِ» إنما يُبْنى من فعلِ الفاعلِ لا من فِعْلٍ لم يُسَمَّ فاعلُه، فإذا قال: «هذا أَهْوَى مِنْ فلانٍ» فمعناهُ «أشَدُّ هَوى منه»، وهو مأخوذٌ من هَوَى الرجُلُ، وأبو عبادة لم يُرِدْ إلا أَخْذَهُ من هُوِيَ، فأما حملُ هذه اللفظةِ على أَحَبَّ فإن تلك اسْتُعْمِلَتْ في مواضعَ لم تُستعمَلْ فيها هذه لأنهم قالوا: أَحَبّ إلينا، ولم يأتِ في ذلك هويت. وقد جاءَ في شعرِه نحوٌ من ذلك»[2].

وتوهم الشاعر أنه أحاط بالقاعدة حين سكن راء طَرَسُوسَ[3]، و«ذلك رديءٌ لأن الأسماءَ الأعجميةَ يَتصرفُ في تغييرِها الشعراءُ، وإسكانُ حركةٍ أيسرُ من تغييرِ بناءٍ، إلا أنَّ نَقْلَ الاسْمِ إلى ما قاربَ لفظَه يُوجَدُ أكثرَ من إسكانِ الحركةِ التي هي فتحةٌ... ولا رَيْبَ أن أبا عبادة لما سَكَّنَ الراءَ تَرَكَ الطاءَ مفتوحةً فأخْرَجَهُ بهذه الشبهةِ إلى بناءٍ لم يَكْثُرْ في كلامِهِمْ، وهو فَعْلولٌ بفتحِ الفاءِ... ولو قالَ قائلٌ «طُرْسُوس» فضمَّ الطاءَ لكان قد ذهبَ به مَذْهَبًا، لأنه يُخْرِجُهُ إلى بناءٍ قد كَثُرَ في كلامِ العربِ»[4].

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٥. ورواية البيت في الديوان (ص ٨٦٧): ... أحظى لديه من مضيء نهاره.

(٢) عبث الوليد: ص ١١٥ - ١١٦.

(٣) انظر ما تقدم، وديوانه: ص ٢١٦٦.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

وليس يخفى ما في قوله: «ولو قالَ قائلٌ»، وقوله: «ولا رَيْبَ» من إيحاء بأن هذا الوجه الأخير لم يخطر بذهن الشاعر لقلة علمه وجهله بالنسبة الكمية لاستعمال فَعْلول وفُعْلول في كلام العرب[١].

والطريف أن الشيخ الذي استثمر ثقافته النقدية ومحفوظه اللغوي ومعارفه العلمية المتنوعة للدفاع عن أبي تمام وأبي الطيب وتبرئة أشعارهما من العيب، يستثمر نفس المعين العلمي للتشكيك في شاعرية الوليد، فالشاعر عندما يصوغ «ينشو» من «نشأ» مخففة الهمزة يعيب عليه الشيخ رداءة ذلك الاستعمال، لأن القياس «يَنْشَا على تخفيفِ الهمزةِ»[٢]، وعند ما يأتي في قصيدة أخرى بيَنْكَا على القياس من «نكأ» يعيب عليه ضعف هذه اللغة التي تقل في الفصاحة الأولى ولا تكثر إلا في أشعار الضعفاء[٣].

لقد عرف أبو العلاء من خلال آرائه النحوية واللغوية بميله إلى المدرسة الكوفية ومخالفته أهل البصرة[٤]، ورغم ذلك تصبح آراء هؤلاء الأصوبَ والأرجحَ عندما تكون حجة على اعتلال فصاحة البحتري، فالشاعر قد أضاف لفظة المائة إلى الدينار في بيت له، و(«المائةُ الدِّينارِ» رديءٌ عند البصريين، وقد أجازه غيرُهم)[٥].

وقد كرر ذلك في قوله: المائتي صفعه، وذلك «رديءٌ لا يجوزُ عند البصريين، وقد أجازه بعضُ الناس»[٦].

والراجح أن المقصود بقوله بعض الناس أهل الكوفة[٧]، لكن القول القوي هنا هو ما قاله البصريون لأنه سبيل الشيخ إلى استضعاف شعر البحتري.

---

(١) انظر قوله في اللزوم: ٢/٢٦٩: مفعول خيرك في الأفعال مفتقد... كما تعذر في الأسماء فَعلول.

(٢) انظر ما تقدم، وعبث الوليد: ص ٢٠٦.

(٣) عبث الوليد: ص ١٩٧.

(٤) انظر رده بعض آراء سيبويه والأصمعي في رسالة الغفران: ص ١٩١، ٢١١، ٢٨٤، ٣٥٥.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ١٣٧، وما تقدم.

(٦) عبث الوليد: ص ١٣٨ وما تقدم.

(٧) انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/٣١٢ – ٣١٣، حيث يذكر ابن الانباري أن الكوفيين خلافًا للبصريين يجيزون: خمسة عشر درهمًا، والخمسة العشر درهمًا، والخمسة العشر الدرهم.

إن نفور الشيخ من أبي عبادة الإنسان لم يجعله يمتنع فحسب عن الدفاع عنه والاحتيال لتأويل بعض هناته كما كان شأنه مع الطائي الأكبر وأبي الطيب، ولكنه جعله يفضح هذه الهنات ويكشف عنها كشفًا تجاوز التشكيك في نموذجية شعره إلى التشكيك في سلامة ذوق النقاد الذين أعجبوا بهذا الشعر وفضلوه[1] على غيره.

ولم تكن كثرة هؤلاء النقاد لتقلل من تأثير هذا الفضح، فإدراك العيوب يظل دائمًا أسهل على القارئ من تمثل الجودة، ولعل من هجا البحتري بقوله:

قد قلتُ إذْ نَحَلوه الشعرَ حاش له

إن البروكَ به أولى من الخَبَبِ

كان قد أدرك من خبايا شعره نفس ما أدركه أبو العلاء.

لقد اصطفى الشيخ من بين كل المحدثين أبا تمام وأبا الطيب فأصبحا لديه لات الشعر وعزاه[2]، فقد جعله الأول ابتداعًا وصيره الثاني إعجازًا، أما البحتري فلم يكن نظمه إلا عبث وليد عجز عن أن يدرك ما أدركه صاحباه رشيدًا الشعر فأصبحت صورته لدى الشيخ مقترنة بالخطأ، وصار الحديث عن خطئه جزءًا من بناء أشعار السقط نفسها[3].

إن من خصهم الشيخ بولائه من الشعراء القدماء والمحدثين، وجعلهم من أصفيائه كانوا صفوة الصفوة، ولذلك لم يكن غريبًا أن تكون آثارهم في سقط الزند[4] قد عفَّت على آثار من سواهم من الشعراء وإن وجدت.

****

(١) انظر مثلًا إشارة العسكري إلى أن البحتري كان «يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به فخرج شعره مهذبًا، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر، فنعي عليه عيب كثير» الصناعتين: ص ١٤٧.

(٢) عبارة مستعارة من وصف ابن الأثير للشعراء الثلاثة بأنهم لات الشعر وعزاه ومناته. المثل السائر: ٣٦٨/٢.

(٣) انظر قوله: وقال الوليد النبع ليس بمثمر ... وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع. سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٨، وانظر قوله: نم الوليد ولم أنمم جواركم ... فقال ما أنصفت بغداد حوشيتا. نفسه/ شروح: ١٦٠١.

(٤) انظر ما يأتي.

المبحث الثالث
النسب الشعري

إذا جاز – عند التأريخ لتطور الشعر العربي- أن نعد عصر أبي نواس عصر ميلاد المذاهب الشعرية أو يقظتها[1]، وأن نعد عصر أبي تمام مرحلة الإحساس النقدي بخطورة التحولات الشعرية وتهديدها لأصالة الشعر العربي، فإن ما يميز الحقبة التي عاش فيها أبو العلاء أنها كانت قد أصبحت المرحلة الزمنية التي تعددت فيها المذاهب وتمايزت بعد أن كثرت أساليب الشعر و«تَشَعَّبَتْ طرُقُه»[2]، لكن الغلبة كانت – رغم هذا التشعب – لثلاثة مذاهب كبرى تجاذبت الشعراء وأثرت في أشعارهم سلبًا أو إيجابًا، هي التيار البديعي وتيار التبادي وتيار السخف.

أما التيار الأول فقد غذته نزعة الإغراق في التصنيع والزخرفة التي تطورت ونمت بعد أن جعلها الطائي في القرن الثالث أحد أركان طريقته المبتدعة، ولعل ما ميز هذا المذهب وانحرف به عن الغاية التي توخاها أبو تمام كون أعلامه من الشعراء اللاحقين جعلوا الزخرفة البديعية جوهر كتابتهم الشعرية ومنهاجهم في النظم.

وقد نقل الثعالبي في يتيمته من أشعار القرن الرابع ما يدل على أن الطريقة البديعية أصبحت لدى بعض الشعراء هي الشعر نفسه، كما يتضح من قول أبي الفتح البستي صاحب الطريقة المشهورة في التجنيس معرفًا بمذهبه في الشعر:

---

(١) قد تكون الدعوة التي تزعمها أبو نواس نفسها إحياء لمذهب التخنث والليونة الشعرية الذي ربطه أبو العلاء بعدي والعرجي وطبقته.

(٢) المثل السائر: ٢/٣٦٣. ويؤكد هذا التشعب انصراف بعض الشعراء إلى الموضوعات الدينية والفلسفية وإلى وصف الرياض والبساتين والحيوانات (الفيليات والبرنونيات). انظر يتيمة الدهر: ٣/٢١٤، ٢٢٩.

يـــا أيـــهـــا الـــســـائـــلُ عَـــنْ مَـذْهـبـي

لِـــيَـــقْـــتـــديْ فـــيـــه بِمِـــنْــــهـــاجـــي

مِـــنْــــهـــاجِـــيَ الـــعـــدلُ وقـــمـــعُ الـــهَـــوى

فـــهـــلْ لِمِـــنْــــهـــاجِـــيَ مِـــــنْ هـــاجـــي[1]

وكان التيار الثاني في أصله محاولة لتصحيح الانحراف الشعري الذي حثت عليه القصيدة النواسية وهي تجعل من مهاجمة بداوة القصيدة القديمة سبيلاً إلى تقويض أسس الشعر العربي الأصيل وتخليص المحدثين من سلطته.

وقد استطاع التيار الذي تزعمه أبو نواس أن يترك آثاره في أشعار كثير من الشعراء الذين مالوا إلى جعل الكتابة الشعرية تعبيرًا تلقائيًّا ومباشرًا عن ذات الشاعر وبيئته وسلوكه، ولعل طريقة أبي العتاهية الذي عاب عليه النقاد سهولة شعره وبرودته واقترابه لسفسفته من لغة التخاطب، كان صورة للتحول الذي أصاب القصيدة العربية الأصيلة نتيجة تجرؤ أبي نواس عليها.

وكان طبيعيًّا أن يصطدم التيار النواسي بردة ثقافية تمثلت في الجهود التي بذلها العلماء من أجل جمع الدواوين القديمة وصنعها وشرحها، وكذا في الاختيارات الشعرية التي روج لها بعض الشعراء أنفسهم، ولم تكن الحركة النشيطة التي عرفتها أواخر القرن الثاني – في رأي بعض المستشرقين[2] – إلا محاولة لوقف هذا التيار الذي أخذ يهدد القصيدة القديمة، وتغذية للتيار الشعري القديم الذي كان يستمد قوته من العودة إلى الأصول.

---

(١) الكامل لابن الأثير: ٩/ ٢٢٠.

(٢) انظر: La litterature arabe/ André Miquel: P ٥١

ومما يؤكد حدة المعركة بين التيارين[١] أن الشعراء المهتمين بالظهور بمظهر الوفاء للتقاليد الشعرية القديمة لم يظهروا إلا في بيئة الشام حيث كانت هذه التقاليد محمية[٢].

وكان أبو تمام أكثر الشعراء إحساسًا بالخطر الذي هدد القصيدة الأصيلة وقيمها الفنية[٣]، وقد جعله هذا الإحساس - وهو الشاعر المثقف - يفكر في ابتكار قصيدة قديمة جديدة تجمع بين المتناقضات [٤] وتستطيع أن تقف في وجه التيار الشعري الجديد، ولهذا جعل من مختاراته الشعرية بنماذجها القديمة الأصيلة خلفية علمية للقصيدة التي كان يبحث عنها[٥]، قصيدة أراد أن تبعث بأصولها البدوية في بيئة حضرية جديدة.

وكانت ثقافته المتنوعة الواسعة تفرض عليه أن يكون موزعًا بين حس عربي موروث يميل به إلى الأعراب وقيمهم، وحس حضاري معاصر يلزمه بتذوق الرقة التي تقدمها البيئة الحضرية الجديدة، لذا كان عليه أن يبحث عن مركب تتكامل فيه فطنة الأعراب ورقة الحضر[٦] ليكون سبيلاً إلى تخليص الشعر من المأزق الذي وضعه فيه الأعاجم[٧].

---

(١) انظر مثلاً قول أبي تمام: دمن ألم بها فقال سلام ... (ديوانه: ٣/١٥٠) يرد على مثل قول أبي نواس: صفة الطلول بلاغة القدم ... (ديوانه: ص ٥٧)، وانظر دفاع الشريف الرضي عن إبصار الديار البدوية بالسمع:

واستملا حديث من سكن الخيـ ... ـف ولا تكتباه إلا بدمعي

فاتني أن أرى الديار بطرفي ... فلعلي أرى الديار بسمعي

(ديوانه: ١/٦٥٧)، ردًّا على قول أبي نواس:

تصف الطلول على السماع بها ... أفذو العيان كأنت في العلم (ديوانه: ص ٥٨).

(2)-La litterature arabe/ André Miquel: P 52

(٣) يقول مصورًا احتضار الشعر في عصره: ألا إن نفس الشعر ماتت فإن يكن... عداها حمام الموت فهي تنازع. ديوانه: ٤/٥٨٤.

(٤) انظر قوله عن قصيدته: الجد والهزل في توشيع لحمتها ... والنبل والسخف والأشجان والطرب. ديوانه: ١/٢٥٨.

(٥) يقول عن الغاية التي كان يسعى إليها: سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه ... وإن كان طوعًا لي ولست بجاهد. ديوانه: ٢/٧٧.

(٦) يشير إلى هذين الطرفين في قوله: لا رقة الحضر اللطيف غذتهم ... وتباعدوا عن فطنة الأعراب. ديوانه: ١/٨٤.

(٧) يحث الممدوح العربي على صون الشعر بقوله: إذا أنت لم تحفظه لم يك بدعة... ولا عجبًا أن ضيعته الأعاجم. ديوانه:٣/١٨٣.

ويكشف النظر السريع في ديوانه عن أن العناصر البدوية والحضرية في قصائده قد تداخلت[1] وتكاملت فجعلت البداوة في شعره ترتدي زيًّا حضاريًّا[2]، لكن الطريق الموصل إلى الغاية التي تمثلها لم يكن بالسهل المعبد، فقد كان عليه أن ينطلق من قاعدة ثقافية معقدة المشارب ليحلق بقصيدته في فضاء شعري عربي بروح بدوية أصيلة فيبدي المتحضر ويحضر المتبدي في آن واحد، ولهذا يمكن تسمية هذا التيار أيضًا بتيار القصيدة البدوية الحضرية أو القصيدة البدوية الجديدة.

وإذا كان ابن رشيق قد انتهى إلى أن الإتقان من خصائص القدماء وأن الزخرفة من خصائص المحدثين[3]، فإنه انتبه أيضًا إلى الصعوبة التي واجهها الطائي في محاولته الجمع بين متانة القديم ورقة المحدث[4]، ولهذه الصعوبة كان من الطبيعي أن يتحمل أبو تمام نتيجة السبق والبدء لأن البداية مزلة[5].

وقد كشف النقد القديم عن موطن «الاختلال» في هذه التجربة الجديدة وفسرها تفسيرًا يؤكد أن جدتها كانت السبب في ظهورها بمظهر المختل غير المكتمل.

فقد عاب عليه بعضهم تشبهه بالأعراب أهل التعجرف، وعد ذلك تكلفا يشكك في سلامة حسه الشعري، واعترف له الجرجاني ضمنيًّا بفضل الريادة والسبق عندما أشار إلى أنه قد «حاولَ مِنْ بين المُحْدثين الاقتداءَ بالأوائلِ في كثيرٍ من ألفاظِه»[6]، لكنه نبه في الحين نفسه على الاضطراب الذي نجم عن محاولته الجمع بين الأصول الفنية البدوية والحضرية في نفس القصيدة، حين ذكر أن «من جِناياتِ هذا الاختيارِ على أبي تمامٍ وأتباعِه أنَّ أحَدَهم بينا هو مُسْتَرْسِلٌ في طريقته وجارٍ على عادتِه

---

(١) رغم أن النقاد عابوا عليه إفساده الشعر وخروجه عن طريقة العرب بأساليبه البديعية الحضرية، عابوا عليه أيضًا إكثاره من الغريب والوحشي البدوي.

(٢) القصيدة المادحة: ص ٢٢.

(٣) العمدة: ١/٩٢.

(٤) انظر العمدة: ١/١٣٠.

(٥) الصناعتين: ص ١٥٦.

(٦) الوساطة: ص ١٩.

يخْتَلِجُهُ الطبْعُ الحضريُّ، فيَعْدِلُ به مُتَسَهِّلاً ويرمي بالبيت الخَنِث، فإذا أُنشِد في خِلال القصيدةِ وُجِد قَلقًا بينها نافرًا عنها، وذا أُضيفَ إلى ما وراءه وأمامه تضاعفتْ سهولتُه فصارت ركاكةً»[1].

ولم يكن الجرجاني يهدف من كلامه هذا إلى التشكيك في شاعرية الطائي، لكنه لم ينكر أن الشاعر كان سيستطيع تجنب هذا الخلل الفني لو لزم الطريقة البدوية وحدها أو الحضرية وحدها دون الجمع بينهما، فيقال حينذاك: «بَدَوِيٌّ جَرى على طبعِه أو مُتحضِّرٌ حَنَّ إلى أصْلِه»[2].

ورغم كل ذلك تظل هذه المآخذ اعترافًا ضمنيًّا بجرأة شعرية لم تتوافر إلا لقلة من الشعراء منهم أبو الطيب الذي نعى عليه الناقد[3] نفس الطريقة التي سنها الطائي.

إن أبا تمام رغم ما عيب عليه يعد الواضع الأول لنظرية القصيدة البدوية الحضرية التي أصبحت نواة لمدرسة شعرية واسعة انتمى إليها كثير من أعلام الشعر المحدث، مع تفاوت [4] في القدرة على الاقتراب ما أراده الشاعر المؤسس.

وكان القرن الرابع العصر الذي اتسع فيه تأثير هذه القصيدة بعد أن أصبح تمثل الشعراء لمقولة البداوة الحضرية أقوى وأوضح، فالسري الرفاء كان يتباهى بكون شعره يجمع رقة الحضر إلى فطنة الأعراب[5]، وجمع ابن بابك في شعره بين جزالة المفلقين من الشعراء المتقدمين وفصاحتهم، وبين رشاقة المجيدين من المحدثين والمولدين وملاحتهم[6].

---

(١) الوساطة: ص ٢٢.

(٢) نفسه: ص ٧٣.

(٣) نفسه: ص ٢٣.

(٤) لم يكن البحتري يمتلك من الاستعداد الشعري ما يسمح له بأن يسير بتجربة أستاذه إلى غايتها، ولذلك نصحه أبو تمام بأن يقتصر على نظم مايستحسنه العلماء متجنبًا ما دعوا إلى تركه. انظر العمدة: ١١٤/٢ - ١١٥. وانظر القصيدة عند مهيار: ٥/١.

(٥) انظر قوله: خلع غضة النسيم غذاها ... صفو ماء العلوم والآداب.

رقة فوق رقة الحضر تبدي... فطنة فوق فطنة الأعراب. يتيمة الدهر: ١٣٤/٢.

(٦) انظر يتيمة الدهر: ٣٧٤/٣.

وكان الحذو[1] على مثال سكان البادية والإطلال على باديهم خصيصة في شعر ابن نباتة أعجب بها التوحيدي وأثنى عليها، إلا أن نجاح هذه التجربة التمامية ظل مرتبطًا باسم أبي الطيب المتنبي، فأبو تمام «بمواجهته الجهيرة ما كان إلا تمهيدًا وإشارة إلى أول الطريق الذي كان عليه هو أن يقتحمه ويبلغ به إلى أعلى ذِروته ونهاية مداه»[2]، وبلوغ أبي الطيب هذا المدى الذي جعل تجربته بعيدة عن التصنع[3] إنما كان ثمرة لاطلاعه على تجارب كل الشعراء السابقين الذي حاولوا تطوير تجربة الطائي، وإحساسه بقوة شاعريته وملكته في عصر كثر فيه المجيدون، ونتيجة لاستعداده منذ صباه لعشق كل ما هو عربي لغة وبادية وناسًا، وليس نسيبه بالأعرابيات الذي عده الثعالبي من محاسن شعره[4] إلا وجهًا من أوجه هذا العشق.

إن الذكريات البدوية[5] في شعره لم تكن مجرد تقليد لأساليب قديمة أو التقاط من مناطق أثرية ميتة، فالشاعر - كما ذكرت - كان يقتفي آثار أبي تمام في بحثه عن النموذج المكتمل للقصيدة البدوية الحضرية، والوصولُ إلى هذا النموذج كان يتطلب تطويع المركب الشعري ليصبح مجانسة بين متناقضين متنافرين: البداوة والحضارة.

وقد كانت ثقافته الواسعة واستعداده البدوي من بين ما مكنه من تحقيق هذه المجانسة، فمعارف القرن الرابع كانت قد امتزجت في شعره بفصاحة الأعراب لتقدم الشكل المكتمل للقصيدة البدوية الحضرية التي مهد لها الطائي.

وكأن أبا الطيب كان يلخص الصورة النقدية لهذه القصيدة من خلال صورة التكامل التي رسمها لممدوحه ابن العميد في قوله:

---

(١) انظر الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٧.

(٢) شاعرية المتنبي/ عبد الله الطيب - مجلة المناهل - العدد ١٣ - دجنبر ١٩٧٨: ص ٣٧.

(٣) انظر: مع شعراء الأندلس والمتنبي: ص ٥٠.

(٤) يتيمة الدهر: ١/١٧٧.

(٥) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ص ٤٨.

مَـــنْ مُـبْــلِــغُ الأعْــــرابِ أنــي بَـعْـدهـا
شـاهَـدتُ رَسْـطـالِـيـسَ والإِسْـكَـنْـرا
وسَـمِـعـتُ بَـطْـلِـيـموسَ دارسَ كُـتْـبِـهِ
مُـتَـمَـلِّـكـاً مُـتَــبَـدِّيـاً مُـتَـحَـضِّـرا[١]

إن أبا الطيب بملئه الدنيا وشغله الناس[٢]، وجعله شعره يملأ مجالس الدرس والأنس[٣] في المشرق والمغرب، قد أثبت أنه استطاع بهذا الشكل الشعري القديم الجديد أن يحقق حلم أبي تمام وأن يجدد الشعر العربي من خلال بداوته نفسها، «ولو أنه ربما جمده عند هذا الشكل إلى الأبد»[٤].

وقد تجلى هذا التجميد في تحول شعر أبي الطيب إلى نموذج فني وطريقة ينظر إليها الشعراء ويجارونها[٥]، فأشعار أبي فراس[٦] كانت مجاراة لتبادي أبي الطيب[٧]، وحجازيات الشريف الرضي[٨] التي هام فيها بالبادية وأعرابياتها لم تكن إلا صياغة ثانية لنسيب أبي الطيب المشهور بهن، وكانت نجديات الأبيوردي سيرًا في نفس الطريق[٩].

(١) ديوانه: ٢/ ٢٧٦ – ٢٧٧.
(٢) العمدة: ١/١٠٠.
(٣) يتيمة الدهر: ١/١١١.
(٤) مع شعراء الأندلس والمتنبي: ص ٥٠. وانظر تاريخ النقد: ص ٣٦٢ وما بعدها.
(٥) انظر تاريخ النقد: ص ٣٦٤، حيث يشير إ. عباس إلى أن الشريف الرضي وأبا العلاء جارياه في النزعة البدوية.
(٦) انظر قوله: بدوت وأهلي حاضرون لأنني ... أرى أن دارًا لستِ من أهلها قفر. وانظر شروح السقط، ص ١٢١٦، حيث ينقل الخوارزمي قوله متباديًا:

ولولا أنت ما قلقت ركابي ... ولا هبت إلى نجد رياح
ومن جراك أوطنت الفيافي ... وفيك غذيت ألبان اللقاح.

(٧) المرشد: ٢/١٨٤.
(٨) انظر الأدب في ظل بني بويه: ص ١٦٩، حيث يجعل المؤلف الحجازيات تعبيرًا عن طموح سياسي كان يهدف إلى إعادة مجد العرب، وانظر عبقرية الشريف الرضي: ٢/٩٥، حيث يجعلها المؤلف مظهرًا من مظاهر تضايقه من منصبه الديني وما يفرضه عليه من وقار، لكنه يسلم أيضًا بأن الشاعر كان يحاول التخلص من مذاهب البغداديين في الغزل لإسرافهم في العبث والمجون. انظر: ٢/٨٢.
(٩) انظر قسم النجديات من ديوانه: ٢/١٦٧ – ٢٩٤.

وإذا كان ازدهار هذا التيار يعود في أصله إلى الجهود التي بذلها شعراء الشام العرب وهم يسعون إلى الجمع بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة، فإن بلوغ أبي الطيب به غايته جعله يغري من نبغ في العربية من الأعاجم[١] في فارس وغيرها، بل إن الفضل في نشر هذا المذهب وتوسيعه بعد أن رسخه أبو الطيب يعود إلى شعراء العجم الذين لم يحل نسبهم غير العربي دون تبني هذا التيار الذي مهد له شاعر عربي وبلغ به الغاية شاعر عربي، ولا منعهم من التغني بمنازل وديار بدوية في نجد والحجاز لم يعرفوها ولا عرفها أجدادهم.

وكان التباهي بالفصاحة والتخلص من العجمة[٢] إحدى علامات الانتساب إلى المذهب البدوي الحضري وتبنيه، وكان هذا الانتساب نفسه هو ما جعل الثعالبي لا يجد أي إشكال نقدي في نسبة الرستمي الشاعر الفارسي إلى البداوة والحضارة جميعًا في قوله عنه: «ومن نظر في شعره المستوفي أقسامَ الحسنِ والبرعَةِ، المُستكمل فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة أقبلت عليه المُلَحُ تتزاحم ...»[٣].

ولعل مهيار الديلمي[٤] معاصر أبي العلاء كان أقدر هؤلاء الأعاجم على سبر أغوار هذا التيار الشعري والإحاطة بأسراره، ولم يكن رده على من عاب[٥] عليه تباديه في شعره إلا الدليل على أنه كان قد أصبح في عصره الشاعر المأمون على قصيدة أستاذه غير المباشر أبي الطيب، والوسيط بينه وبين من سيتبنون منهبه من الشعراء اللاحقين[٦] في المشرق والمغرب.

---

(١) بل إن هذا التبادي استطاع أن يتسلل بلغته العربية إلى القصيدة المكتوبة باللغة الفارسية. انظر المتنبي وسعدي: ص ١٠، وتاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان/ عدد ١٤٨ - يناير ١٩٧٨ - الكويت.

(٢) انظر قول الرستمي: أنا من قد عرفت سرًّا وجهرًا ... عجمي نمى به التعريب. يتيمة الدهر: ٣٠٦/٣.

(٣) يتيمة الدهر: ٣٠١/٣.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار الديلمي: ٥٩/١.

(٥) انظر مثلاً قوله: يعنف في حب البداوة فارغ.... ديوانه: ١٩٦/١. وانظر قوله:

وحننت نحوك حنة عربية ... عيبت وتعذر ناقة إن حنت....١٥٤/١.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ٦٦٤/١ - ٦٩١.

فالقصيدة المهيارية لم تكن إلا الصورة الناجحة المبسطة للقصيدة البدوية الحضرية التي بحث عنها أبو تمام في القرن الثالث ووصل إليها أبو الطيب في القرن الرابع.

إن البداوة التي تبناها كل هؤلاء الشعراء كانت بداوة جديدة تجعل الحضارة منطلقا لها قبل أن تتجاوزها، وقد رسم لنا التوحيدي في عصر أبي العلاء الصورة الحقيقية لهذا المذهب الشعري المعقد، في قوله مهاجما الحاتمي الذي فهم التبادي فهما غير سليم فأراد أن يتبدى قبل أن يتحضر: «أما الحَاتِمِيُّ فغليظُ اللفظِ كثير العقد يحب أن يكون بدويا قُحًّا وهو لَمْ يتمَّ حَضَرِيًّا»[1].

إن حقيقة هذا المذهب الذي ازدهر في عصر أبي العلاء كانت تكمن في جرأته على المجانسة الشعرية بين النقيضين: البداوة والحضارة، وجعلهما عنصرًا فنيًّا قد نصفه ببداوة الحضارة أو حضارة البداوة، لكنه يظل واحدًا بنسيبه المبني على عشق[2] البدو وعفتهم[3]، وبمعانيه المتصونة وتراكيبه الجزلة الرقيقة ومعجمه النقي[4] المخلَّص من كل ما يخل بالفصاحة أو يخدش الحياء.

ومقابل هذين التيارين[5] نجد تيارًا شعريًّا ثالثًا كان يرفض القيود الفنية التي فرضها التبادي على الشعراء، ويتبنى الابتذال ويدافع عنه ويرسخه من خلال الترويج للمعجم البذيء والمعنى البعيد عن الجد والحشمة والوقار.

وقد سمى النقاد هذا الاتجاه الذي كان من أعلامه ابن حجاج وابن سكرة وأبو دلف الخزرجي وأبو الرقعمق شعر السخف.

---

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٥.

(٢) انظر قول مهيار: وزاد حتى لن يقولوا حاضر ... ود فقالوا بدوي عشقا. ديوانه: ٢/٣٢٥. وانظر مقارنة التوحيدي بين العشق عند أهل البادية والحب عند أهل الحاضرة. الإمتاع والمؤانسة: ٢/٥٥ – ٥٦.

(٣) انظر قول مهيار: جاءني أنك مشغوف به ... شغف العذري بالخشف الربيب، ديوانه: ١/١٠٦.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ١/٦٧.

(٥) المقصود التيار البديعي وتيار التبادي.

ورغم أننا نجد أبا تمام يشير إلى أن قصيدته تجمع بين الجد والسخف[1] يظل هذا المصطلح من حيث مفهومه النقدي لصيقًا بالمذهب الشعري الذي تزعمه ابن حجاج وابن سكرة، فالثعالبي الذي كان خبيرًا بمذاهب الشعرية وتحولاتها يعد ابن الحجاج فرد زمانه في فن السخف الذي شهر به وطريقته التي لم يسبق إليها[2]، وإذا كان أبو الطيب قد جعل شعره المعجزة التي أرغمت كل الشعراء على التسليم له بالسبق، فإن ابن الحجاج كان يحس بأنه زعيم مذهبه ونبي رسالته الشعرية التي جاءت لتنشر السخافة وتدعو إليها:

رَجُلٌ يَدَّعي النُّبُوَّةَ في السُّخْـ

ـفِ ومَنْ ذا يشُكُّ في الأنبياءِ

جاءَ بالمُعجزاتِ يَدْعو إليها

فأجيبوا يامَعْشَرَ السُّخَفاءِ[3]

وقد استطاع هذا التيار أن يجد له مكانًا في القصور والمجالس الأدبية فضلاً عن رواجه بين العامة.

ويبدو أن أسبابًا متعددة قد تضافرت لتجعل من السخف مذهبا شعريًّا مزدهرًا ومستقلاً بأصوله الفنية، ومن أهم هذه الأسباب عجز كثير من الشعراء في عصر أبي العلاء عن السير في الطريق الذي رسمه أبو الطيب للقصيدة العربية سيرًا سليمًا[4]، فالانتساب إلى المدرسة المتيادية كان يتطلب فضلاً عن الاستعداد الشعري وقوة الملكة ثقافة شعرية وعلمية واسعة، ولم يكن ذلك متوافرًا لكل الشعراء.

---

(١) انظر قوله: الجد والهزل في توشيع لحمتها ... والنبل والسخف والأشجان والطرب. ش. ديوانه: ١/٢٥٩. وقد عد الآمدي هذا البيت في غاية الحمق لأنه لم يستسغ أن يضمن الشاعر مدحه الوزير بالهزل والسخف ثم يفتخر بذلك.

(٢) يتيمة الدهر: ٣/٣٠.

(٣) نفسه: ٣/٣٢.

(٤) انظر خبر وصف أبي العلاء لشعر ابن هانئ الذي كان يتشبه بالبدو في فخامة الألفاظ بأنه رحى تطحن قرونا: وفيات الأعيان: ٤/٤٢٠.

وقد أحدث هذا الفقر الثقافي حالة عي شعري وعجز عن الابتكار تجلت مظاهرها في إقبال بعض الشعراء على أغراض وموضوعات أو أشكال محدودة[1] يظهرون فيها براعتهم ويجيدون فيها، لكن هذه الإجادة لم تكن تعني القدرة على التجويد في كل الأغراض، فالشعراء منهم من يجود في المدح دون الهجو، و«منهم من يَجودُ في المَزْحِ والسُّخْفِ، ومنهم من يَجودُ فيُ الأوصافِ»[2].

ويبدو أن شعراء السخف وجدوا في الهزل الشعري مجالاً فنيًّا برهنوا فيه على حذقهم، لكنه كان حذقًا يخفي تهيبًا وخوفًا من مغامرة تبني مذهب التبادي وما يرتبط به من جد ورصانة علمية.

ويكشف ابن الحجاج ضمنيًّا عن هذا التهيب عندما يقول معللاً مجانبته الجد:

بـالـلـهِ يـاأحـمـدُ بـنَ عَـمْـرِو
تَـعْـرِفُ لـلـنـاسِ مِـثْـلَ شِـعْـري؟

شـعـرٌ يـفـيـضُ الـكَـنـيـفُ مـنـه
مـن جـانِـبَـيْ خـاطـري ونَـحْـري

لـو جـدَّ شـعـري رأيـتَ فـيـه
كـواكـب الـلـيـلِ كـيـف تـسـري

وإنـمـا هَـزْلُـهُ مُـجـونٌ
يَـجْـري بـه فـي المـعـاشِ أَمْـري[3]

ونجد عند معاصره أبي حيان التوحيدي إشارة نقدية واضحة تفيد أن شعراء السخف كانوا أضعف من أن يعدو في زمرة المجيدين، وذلك في قوله: «وأما ابن الحجاج فليس من هذه الزُّمرةِ بشيء، لأنه سخيف الطريقة بعيد من الجد قَريعٌ في

---

(١) انظر يتيمة الدهر: ٣/٢١٤، حيث الإشارة إلى البرونيات، و٣/٢٢٩، حيث الإشارة إلى الفيليات، و٣/٤٠١، حيث الإشارة إلى أن الصاحب كان ينظم قصائد خالية من بعض الحروف.

(٢) إعجاز القرآن: ١/١٦٣.

(٣) يتيمة الدهر: ٣/٣٢.

الهزل، ليس للعقل من شعره مَنالٌ ولا له في قَرضِه مثالٌ، ... وهو شريك ابنِ سُكَّرَةَ في هذه الغرامةِ، وإذا جَدَّ أقْعى وإذا هزل حكَى الأفعى»[1].

ونذكرمن بين أسباب ازدهاره أيضًا رغبة شعرائه في منافسة مذهب التبادي والتضييق عليه انتصافًا من أعلامه الذين كانوا يحتقرون شعراء السخف ويتعالون عليهم[2]، ففي القصة التي ينقلها الثعالبي عن ترفع أبي الطيب عن الرد على ابن حجاج وابن سكرة عندما تماجنا به ببغداد[3] تعبير عن نظرة مذهب التبادي إلى مذهب السخف، فقد حدد أبو الطيب القيمة الحقيقية لشعراء السخافة وأشعارهم عندما قال: «إني فَرَغْتُ من إجابَتِهمْ بقولي لمَنْ هم أرفعُ طبقةً منهم في الشعراء:

أرى المُتَشاعرين غروا بذَمِّي

ومن ذَا يَحمدُ الدَّاْءَ العُضالاَ...»[4]

فهذان الشاعران رغم شهرتهما كانا – لحقارة مذهبهما لديه – أهون من أن يعدا من المتشاعرين بله الشعراء.

ويؤكد حدة الصراع بين المذهبين أن أبا الطيب لم يمتنع من مدح الوزير المهلب إلا لتيقنه من أن ذوقه الشعري قد فسد بمعاشرته شعراء السخف، فقد «انتظرَ المُهَلَّبيُّ إنشادَه فلمْ يفعلْ، وإنما صَدَّه ما سمعَه من تَمادِيه في السُّخْفِ واستهتارِه بالهَزْلِ واستيلاءِ أهلِ الخلاعةِ والسخافةِ عليه»[5].

وكان التماجن بأعلام التيار البدوي ورموزه الثقافية القديمة من بين الأساليب التي حاول بها شعراء السخف الرد على من يستهين بشاعريتهم وينقص منها من المتبادين، ويبدو هذا جليًّا في تباهي ابن الحجاج بأن قصيدته المادحة السخيفة إزراء

(١) الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٧.

(٢) انظر تعريض مهيار بمن يأتي بالكلام الوغد من الشعراء. ديوانه: ١/٢٩١ و٣٤٣.

(٣) انظر الخبر في خزانة البغدادي: ١/٣٨٦.

(٤) يتيمة الدهر: ١/١٢٠.

(٥) إيضاح المشكل/ خزانة الأدب: ١/٣٨٦.

بالقصيدة البدوية وسخريته الصريحة من الأصول البيانية التي تستند إليها، وذلك في قوله:

ويَــدٍ تُــخْــرِجُ الــعــرائــسَ فــي مَــدْ
جِــــكَ بــــيـنِ الأقـــــلامِ والأدراجِ
فــاســتــمــعــهــا مــنِّــي ألـــذَّ وأشــهَــى
مـــن ســمــاعِ الأزْمـــــال والأهْـــــزاج
بمـــــعـــانٍ بــخـــــورُهــا لــك طِــيــب
وفــسَـــاهـــا فـــي لِحْـــيَـــةَ الـــعـجّـاج
حَــلَّــقَــتْ فـــي الــطِّــوالِ ذِقْـــنَ جــريــرٍ
والأراجـــيـــزِ لِحْـــيَـــةَ الـــعَـــجّـــاجِ[١]

فالأسماء التي يسخر منها ليست مقصودة لذاتها، ولكن لكونها رموزًا للرصانة الشعرية والعلمية التي كان مذهب التبادي يستمد منها هويته وقوته، إلا أن تشويه صورة المعشوق في نسيب القصيدة المتبادية يظل من أهم مظاهر عبث شعراء السخف بالأصول الفنية لهذه القصيدة.

فالحبيبة في نسيب المتبادين بدوية أعرابية [٢] طباعًا وأخلاقًا، والسلامي الشاعر لا يتخلى عن هذه البداوة، لكنه يتعمد عابثًا أن يجعل معشوقه البدوي غلامًا لا أعرابية وهو عالم بأن الغزل بالغلمان منحى حضاري في الشعر ينفر منه المتبادون ويرفضونه كما رفضه القدماء[٣]، لكن ما كان يضايقه أن هذا الغلام البدوي المعشوق كان كلما أغري برقة الحضارة وترفها حن إلى خشونة البداوة وجدبها:

---

(١) يتيمة الدهر: ٣/٣٢.

(٢) انظر قول أبي الطيب: عدوية بدوية من دونها ... سلب النفوس ونار حرب توقد. ديوانه: ٢/٥٣.

(٣) انظر العمدة: ١/٢٢٥، حيث يفسر تغزل طرفة بالأحوى الشادن بأنه كناية بالغزل عن المرأة، جازمًا بأنهم كانوا «لا يعدون النساء إذا تغزلوا ونسبوا».

تَـعَـلَّـقْـتُـهُ بَـــدَوِيَّ الِّـلـسـا
نِ والـوجْـهِ والـــزِّيِّ ثَـبْـتِ الجَـنـانِ

أحَـيِّـيـهِ بـالـوردِ والـيـاسـمـين
فـيصْبو إلـى الـشّيحِ والأَيْـهُـقـانِ[1]

وليس هذا الذوق البدوي الذي اغتاض منه الشاعر إلا تجسيدًا لجلافة التبادي كما كان المتحضرون من شعراء عصر أبي العلاء يتصورونها.

ونضيف إلى السببين السابقين سببًا ثالثًا أسهم في ازدهار مذهب السخف هو الفقر الذي أصبح جل الشعراء يعانون منه نتيجة كساد أشعارهم وعجزهم عن الوصول إلى قصور الممدوحين لكثرة المتكسبين وتنافسهم، وقد نجم عن هذا أن أصبحت السخافة والهزل طريقًا جديدًا إلى الكسب يدر على صاحبه أكثر مما تدره القصيدة الرصينة.

ويصور ابن لنكك الذي «اتَّفَقَ في أيامِه هبوبُ الريحِ للمتنبي وعُلُوُّ مَرْ تَبَتِهِ وبُعْدُ صيتِه»[2] نفاق السخف في عصره فيقول:

أَنَـفـاقَ عِـلْـمٍ فـي زمـانِ جَـهـالـةٍ
تـرجـو ونَهْـرِ عَـمـىً وسـخـفٍ مُـطْـبِـقِ

كُـنْ سـاعـيـاً ومُـصـافـعـاً ومُـضـارطـاً
تَـنَـلِ الـرغـائـبَ فـي الـزمـان وتَـنْـفُـقِ[3]

وهذا الرواج الذي لقيته أشعار السخف هو ما يشير إليه العكبري في قوله:

ولـسـتُ مُـكْـتَـسِـبـاً رِزْقـاً بـفـلـسـفـةٍ
ولا بـشـعْـرٍ ولـكـنْ بـالمَـخـاريـقِ[4]

---

(١) يتيمة الدهر: ٢/٤٠٢.

(٢) نفسه: ٢/٢٤٧.

(٣) نفسه: ٢/٣٥٠.

(٤) نفسه: ٣/١١٨.

فالسخف كان قد أصبح تجارة نافقة عند الملوك وذوي الوقار أنفسهم، وهذا ما جعل بعض الشعراء يتخذونه وسيلة للكسب ما دامت الأذواق كانت قد أصبحت لا تطلب من الشعر إلا «ما يُعْبَثُ به ويُسْخَرُ فلا يُقْتَنَى ولا يُنْخَرُ»(١).

إن الثعالبي عند جزمه بأن ابن الحجاج يعد فرد زمانه في فنه الذي لم يسبق إليه(٢)، كان يعلم كل العلم أن بعض شعراء المجون في العصور السابقة قد تحامقوا وملأوا أشعارهم بالهزل متخذين ذلك وسيلة للتكسب(٣)، لكنه كان يعلم أيضًا أن مجون هؤلاء كان مجون سلوك قبل أن يكون مجونًا شعريًّا، فأبو دلامة الذي حظي بمنادمة السفاح والمنصور والمهدي كان متهاونًا بشعائر الدين مجاهرًا بشرب الخمر قليل الحياء(٤)، ولم يكن شعراء السخف في القرن الرابع كذلك، فابن سكرة كان دينا يصلي ويصوم(٥)، وابن الحجاج الذي وصف التوحيدي شمائله بأنها «نائيةٌ بالوقارِ عن عادتِه الجاريةِ في الخَسارِ»(٦) كان يتصوره أبو الفتح ابن العميد - من خلال أشعاره - رجلاً طائشًا لا يصلح للمجالسة، فلما أبصره وجده وقورًا ساكن الأطراف متناسب الحركات كثير الحياء(٧)، فكان مما قال له متعجبًا: «وإنكَ لَمِنْ عجائبِ خَلْقِ اللهِ وطُرَفِ عبادِه، واللهِ ما يُصدِّقُ أحدٌ أنك صاحبُ ديوانِك، وأن ذلك الديوانَ لك مع هذا التنافي الذي بين شعرِك وبينَك في جِدِّكَ»(٨).

---

(١) السحر والشعر/ رسالة مرقونة: ص ٦.

(٢) يتيمة الدهر: ٣/٣٠.

(٣) انظر قول الشاعر المتحامق: وصير لي حمقي بغالاً وحشمة ... وكنت زمان العقل ممتطيًا رجلي.
وانظر خبر الشاعر الماجن أبي العبر الذي قال له الصيمري الشاعر: «ويحك إيش يحملك على هذا السخف الذي ملأت به الأرض خطبًا وشعرًا وأنت أديب ظريف مليح؟ فقال: ياكشخان أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت»، نيل الأخبار للصولي: ص ١٧٠.

(٤) تاريخ الأدب العربي/ بروكلمان: ٢/ ١٨.

(٥) يتيمة الدهر: ٢/١٨٩.

(٦) الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٧.

(٧) نفسه: ١/١٣٨.

(٨) نفسه: ١/١٣٨.

إن ما يميز تيار السخف عن حركة المجون في القرن الثاني والثالث، كونه تماجنا لا علاقة له بالسلوك واجه به مجموعة من شعراء القرن الرابع البداوة الشعرية الجديدة التي كانت هي أيضا كالسخف تباديًا لا علاقة له بسلوك أصحابه.

وإذا كان تماجن شعراء السخف بأعلام[1] القصيدة المتبادية يكشف عن معاداتهم لهم، فإن هذه المعاداة لم تكن تستهدف الشعراء من حيث هم أناس، ولكن من حيث هم المعبرون عن المذهب الشعري الذي كان يحتقر ما سواه من مذاهب القرن الرابع.

ولم يكن أبو العلاء في مرحلة نظم السقط بمنأى عن هذا الصراع وآثاره، فوعيه النقدي بالمذاهب الشعرية وأصولها الفنية لم يكن مقصورا على عصره، ولكنه كان يتعدى عصور الصناعة الشعرية نفسها إلى الإحاطة بالمذاهب الشعرية في عصور السليقة.

وليس تمييزه[2] مذاهب المخنثين في العصر الجاهلي والإسلامي من مذاهب الفحول، إلا الدليل على أنه كان ينظر إلى الأشعار المتراكمة في مختلف العصور باعتبارها طرائق وتيارات فنية لا آثارًا فردية متناثرة.

ويظهر هذا الوعي النقدي واضحًا في إحاطته الشاملة باتجاهات الشعر في عصره وإحساسه بالقيم الفنية المتفاوتة لكل المذاهب الشعرية التي عاصرها.

لقد نبه الجرجاني على اضطراب أذواق الناس في عصره عندما ذكر أنهم أصبحوا ينفرون من الشعر وروايته لما صاروا يجدون فيه من هزل وسخف وهجاء وسب[3]، وهي شهادة ضمنية بأن شعر السخف والرفث أصبح البضاعة التي تجود بها غرائز الشعراء ويؤكد صحة هذه الشهادة قول أبي العلاء معرضًا بمن وصفهم من شعراء عصره بالذئاب:

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ١٨٨، وانظر ترفع مهيار عن الرد على من هجاه بقوله:
وربما عفوت عنك ماحصًا... جهد البعوض أن يكون قارصا. ديوانه: ٢/ ١٥٠.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١ – ٢١٢.

(٣) انظر دلائل الإعجاز: ص ٦ و٩.

ومـــا شُــعَــراؤُكُـــمْ إلا ذئــابٌ

تَــلَـصَّـصُ فــي الـمـدائـحِ والــسِّـبـابِ[1]

لكن نفور الناس من هذا النوع من الشعر لم يكن عامًّا، فأبو العلاء يصرح بما يفيد أن هذه البضاعة السخيفة كانت النافقة في سوق الشعر، أما الكساد الذي اشتكى [2] منه الشعراء فقد كان كساد الشعر الرصين:

يَــحِــقُّ كَــســادُ الـشـعـرِ فــي كـلِّ مَــوْطِــنٍ

إذا نَــفَــقَــتْ هــذي الــعــروضُ الـكـواسِــدُ

عُــفَــاةُ الــقــوافــي كَــالَّــتِــي ولُــمَــاتِــهــا

إذا هــنَّ لــمْ يُــوصَــلْــنَ فـاللـفـظُ فــاسـدُ[3]

ورغم هذا النفاق الذي حظيت به قصيدة السخف يظل شعراؤها لديه أحقر من أن ينسبوا إلى الشعر، فقريض الباركات[4] ليس له مكان بين الأشعار.

ولا يبدو أن موقف أبي العلاء من مذهب الصنعة البديعية كان شبيهًا بموقفه من الشعر الهازل السخيف، فعنايته الواضحة[5] بالبديع في أشعار السقط[6] تدل على عدم معاداته له، إلا أن الطريقة التي قدم بها صنعته البديعية تدل على أن هذه الصنعة لم تكن تعد لديه بؤرة الشعرية وغايتها الأولى.

لقد كان أبو العلاء معجبًا بصناعة أبي تمام وطريقته المبتدعة التي يعد البديع - حسب رأي الشيخ - فرعًا من فروعها، لكنه كان يعلم أن منهب الطائي كان أوسع

---

(١) اللزوم: ١/١٦٥.

(٢) انظر قول القائل: إلى كم تطوف بباب الملوك ...... فطورًا تعز وطورًا تذل. يتيمة الدهر: ٤/٤٤٤، وانظر قول مهيار: أهنت شعري أبغي الرزق من نفر... ديوانه: ٤/٢٨.

(٣) اللزوم: ١/٣١٢.

(٤) انظر قوله: قريضهم كقريض الباركات وما ... سجع الحمائم إلا كالذي سجعوا. اللزوم: ٢/١٢٠.

(٥) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٤١ وما بعدها، والنقد الحديث: ص ٢٧٨ وما بعدها، وانظر القسم الثالث.

(٦) هي أوضح في اللزوم، لكن دلالتها ليست شعرية لأن البديع في لزومياته كان لتعطيل الشعرية. انظر ما يأتي.

وأعمق من أن يختزل نقديًّا إلى مجرد زخرفة بديعية، ولذلك نجده لا يتحرج من أن يصف بالغباء من أخطأ الأصل واتبع الفرع البديعي متوهمًا أنه هو مذهب الطائي وجوهره، فالأصل في هذا المذهب الشعري - في رأي الشيخ - عربي صميم، و«أما الفَرْعُ فَنَطَقَ به غَبِيٌّ»[1]، وليس إغراق بعض شعراء عصره في التجنيس وما أشبهه من فنون البديع إلا فضحًا لهذا الغباء لإن حقيقة المذهب التمامي لديه تكمن في تكامل بداوته وبديعه وتناغمهما لا في الصنعة البديعية وحدها، وإذا كان من توهم الفرع البديعي أصلاً شعريًّا قد جعل الزخرف أساسًا للبناء الشعري، فإن مآل مثل هذه الأبنية لا يكون - لهشاشة أساسها - إلا السقوط:

قد بالَغوا في كلامٍ بانَ زُخْرُفُه
يُوهي العيونَ ولم تَثْبُتْ له عَمَدُ[2]

إن الحديث عن النسب الشعري باعتباره واحدًا من المؤثرات الثلاثة التي تضافرت وتلاقحت لتثمر سقط الزند، ليس إلا تحديدًا نقديًّا لموقع أبي العلاء الشاعر من المذاهب الشعرية[3] في عصره عمومًا، ومن المذاهب الثلاثة المذكورة[4] على التخصيص لهيمنتها وحجبها ما سواها.

فوجود الشاعر الفرد الذي يتفرغ لنظم الشعر مستقلاًّ عن المذاهب وغير متأثر بها أصبح في عصر أبي العلاء متعذرًا، ولا ينفي هذا التعذر احتمال كون الشاعر مؤسسًا لمذهب جديد، لأن التأسيس نفسه - رغم ما يوحي به من اعتراف ضمني بتفرد الشاعر المؤسس المبتكر - لا يكون إلا رفضًا لمذهب موجود أو تجاوزًا له أو صياغة جديدة لأصوله.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٤، حيث قوله على لسان عنترة ثم ابن القارح: «فيقول: أما الأصل فعربي وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب. فيقول وهو ضاحك مستبشر: إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها في ما نظمه حبيب بن أوس».

(٢) اللزوم: ١/٣٢١.

(٣) قد تكون درعياته شاهدًا على تأثره بالاتجاه الذي كان يجعل الجهد الشعري يستفرغ في نظم قصائد كثيرة في موضوع واحد.

(٤) مذهب التبادي ومذهب الصنعة البديعية ومذهب السخف. انظر ما تقدم.

لقد أصبح النسب الشعري في القرن الرابع انتماء فنيًّا/نقديًّا يلغي فردية الشاعر ويجعله مظهرًا من مظاهر متعددة تتجلى من خلالها المذاهب وتتحقق.

ولا يغير من هذه السلطة سكوت الشاعر عن هذا الانتماء، فخبرة النقاد بطرائق الشعراء كانت قد أصبحت قادرة على ربط كل واحد منهم بالأصول الفنية المذهبية التي يستمد منها تصوره للشعرية، إلا أن حقيقة النسب تكون أوضح عندما يكشف الشاعر صراحة أو ضمنيًّا عن انتمائه إلى مذهب شعري ما وتبنيه لأصوله، وهو ما نعبر عنه بالانتساب. ولعل أقرب ما يمكن أن تصل إليه الدراسة وهي تحاول تعرف نسب أبي العلاء الشعري، أن تجعل انتماءه إلى المدرسة البدوية الحضرية التي نشأت في الشام وازدهرت فيه نتيجة طبيعية لنشأته في هذه البلاد، إذ لا غرابة في أن ينسب شاعر شامي إلى مذهب شامي، ورغم ذلك تظل دلالة هذا النسب أبعد وأعمق لأنها كانت ثمرة نقدية ناضجة للتفاعل بين تشبعه بثقافة المحدثين وولائه الشعري[1].

فأبو العلاء الذي أحاط بمختلف معارف عصره النقلية والعقلية، وخص بولائه الشعري فحول القدماء واصطفى من بين المحدثين من استطاع أن يحيي طرائقهم الشعرية، كان مهيئًا بذوقه الشعري ومعارفه المتنوعة لأن يكون أحد عشاق القصيدة المتبادية[2]، وليس اصطفاؤه حبيبًا وأبا الطيب دون باقي المحدثين إلا تجسيدًا لهذا العشق.

وقد استطاع بنظمه سقط الزند أن يصبح – فعلاً – علمًا من أعلام هذه القصيدة، إلا أنه آثر ألا يكون الوصي عليها[3].

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث الولاء الشعري.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٩٠، والنقد الحديث: ص ٢٦٥، ٢٦٧.

(٣) يبدو أن الموقف الذي اتخذه من الشعر في مرحلة العزلة كان سببًا في بزوغ اسم معاصره مهيار، باعتباره مؤصل أصول هذه القصيدة في نهاية القرن ٤ وبداية القرن ٥ والوصي الأمين عليها. انظر القصيدة عند مهيار: ٧٣/١ – ٧٧.

إن انتماء أبي العلاء إلى المذهب البدوي الحضري لم يكن انتسابًا قسريًّا فرضه ظهوره في عصر المذاهب، ولكنه كان اختيارًا[1] نقديًّا واعيًا غذته الغريزة الشعرية الصحيحة والخبرة النقدية بمختلف التحولات التي عرفها الشعر العربي في تاريخه الطويل، ولذلك لا نستغرب أن تكون دلائل انتسابه إلى هذا المذهب الشعري كثيرة ومتنوعة، ولعل من أبرز هذه الدلائل:

أولاً - التبادي:

يلخص أبو العلاء مذهب أبي الطيب الشعري - نقديًّا - في خصيصة فنية جوهرية هي التبادي، عندما يقول شارحًا أحد أبياته: «وكان المتنبي يَتبادَى في شعرِه حتى تَحْسِبَ مَوْلِدَه بِبِيارِ[نجد]»[2]، وإذا كان قد جعل هذا الشاعر متباديًّا لا بدويًّا، فلأنه كان يقصد أن أبا الطيب كان يمتح من بداوة ذهنية موروثة عن عصور الفصحاء، بداوة أصبحت تعيش متجاوزة الزمن ومنفصلة عنه.

ويبدو هذا التجريد الذهني للبداوة من حيث هي نسق مكتمل العناصر متعدد المظاهر نتيجة ضرورية لموقفه الصريح المستضعف لبداوة أهل عصره، فالأعراب البداة في زمانه كانوا قد أضاعوا[3] فصاحة أجدادهم وأصبحوا لفساد ألسنتهم نبطًا [4].

وما كان أبو العلاء يستغربه كون بداة عصره أصبحوا لفساد لسانهم عجمًا بينما أصبح الأعاجم بالفصاحة التي اكتسبوها هم الأعراب الأقحاح:

---

(١) انظر تاريخ النقد: ص ٣٦٤، حيث يشير إحسان عباس إلى أن أبا العلاء - متأثرًا بأبي الطيب - كان ينفر من المحدثين وشعرهم، وأنه رسخ نوق العودة إلى القديم.

(٢) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٢٧.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٩، ورسائله/ عطية: ص ١٠٢، حيث يتهم الأعراب في عصره بضعف الفصاحة.

(٤) انظر قوله في اللزوم: ١٥٨/١: استنبط العرب لفظا وانبرى نبط ... يخاطبونك من أفواه أعراب.

وقوله في اللزوم: ٩٩/٢: استنبط العرب في المَوامي ... بعدك واستعرب النبيط.

تَـداعَـتْ بِـلَـفْـظِ الـعُـجْـمِ أعْــرابُ مَـذْحِـجٍ

وأغْــــرَبَ أهْــلا فـــارِسٍ وخُـــــراسِ[1]

وهو استغراب ينم عن تحسره لما آلت إليه فصاحة الأعراب في عصره، لكنه يؤكد في الحين نفسه ما سبقت الإشارة إليه من أن غير العرب من الشعراء أصبحوا في القرن الرابع يحاكون في فصاحتهم[2] صرحاء الأعراب أنفسهم.

وأمام هذا الاستضعاف الصريح لفصاحة الأعراب وبداوتهم في عهده تصبح كل مظاهر البداوة وصورها في سقط الزند تباديًّا شعريًّا صريحًا لا علاقة له ببدو القرن الرابع ولا بطباعهم، ويتجلى هذا التبادي الشعري قويًّا في: عشق الأعرابيات، ومصاحبة البدو، وتمجيد البداوة، والجري على عادة القدماء.

I - **عشق الأعرابيات**: كان النسيب بالأعرابيات الذي عده الثعالبي من محاسن شعر أبي الطيب[3] أحد الأسس الفنية النقدية التي قوى بها هذا الشاعر لبناء مذهبه الشعري الذي ورثه عن الطائي، وسلاحًا من الأسلحة التي أضعف بها دعوة أبي نواس إلى نبذ النسيب بليلى وهند[4] وغيرهما من رموز العشق البدوي، وقد وفر لمعشوقته الأعرابية في نسيبه هذا - مصرحًا أو مكنيًّا[5] - كل الصفات التي تجعل بداوتها خالصة أصيلة.

---

(١) اللزوم: ٢/٤٦، وانظر قوله: تشابه النجر فالرومي منطقه ... كمنطق العرب والطائي مرطان. اللزوم: ٢/٥٠٢ وقوله: فناطق يسكن الأمصار من عجم ... نطق ابن بيداء لما يحوه سور. اللزوم: ١/٤٣٨. وقارن ذلك بقول مهيار الفارسي مفتخرًا بفصاحته في العربية: ومن العجائب أن كسرى والدي ... وأنا بناتي في الفصاحة خندف. ديوانه: ٢/٢٧٢. وانظر فخره بأنه أصبح لفصاحته يلحن في لسانه الأعجمي: دعت برغائها أحرار كسرى ... فلم يفصح لعجمهم بلحن. ديوانه: ٤/١٥١. وانظر قول الرستمي: أنا من قد عرفت سرًّا وجهرًا ... عجمي نمى به التعريب. يتيمة الدهر: ٣/٣٠٦.

(٢) انظر الهامش السابق.

(٣) انظر يتيمة الدهر: ١/١٧٧.

(٤) انظر مثلاً قوله: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند... ديوانه: ص ٢٧.

(٥) المقصود الكناية عن بداوتها بمثل الحديث عن غيرة قومها وذودهم عن أعراضهم، وما سوى ذلك مما هو خاص بأخلاق البدو. انظر مثلا قوله مكنيًّا عن بداوة حبيبته: فيهن من تقطر السيوف دمًا ... إذا لسان المحب سماها. ديوانه: ٤/٥١٦.

وإذا كان بعض الدارسين[1] يرى أن هذا الشاعر ورط الشعراء في أساليب فنية منها النزعة البدوية، فإن نسيب أبي العلاء بالأعرابيات كان من بين مظاهر تباديه التي نظر فيها إلى شعر صفيه، ولذلك نجده لا يكتفي بالإشارة إلى أن حبيبته الشعرية غير حضرية، ولكنه يحيطها بكل الأوصاف التي تنفي كل شك في صراحة بداوتها.

فلسانها معرب فصيح منزه عن اللحن، لكن إعرابها لا يعود إلى تعلمها ما كان العلماء يتداولونه في الحواضر من قواعد النحو واللغة، ولكن إلى الطبع والسليقة اللغوية لأنهما القوة التي تستمد منها قدرتها على الإعراب:

وفـي الحَـيِّ أَعْـرابِـيَـةُ الأصْـلِ مَـحْـضَـةُ

مِـن الـقـومِ إعْـرابِـيَّـةُ الـقـولِ بـالـطَّبْعِ

وقـد دَرَسَــتْ نَـحْـوَ الـسُّـرَى فـهْـيَ لَـبَّـةُ

بمّـا كـانَ مِـنْ جَـرٍّ الـبـعـيـرِ أوالـرفْـعِ[2]

وإشارته إلى أنها قد درست نحو السرى لعب فني وثيق الصلة بحديثه عن إعرابها، إلا أنه يرسخ رغم ذلك ترسيخًا نقديًّا هويتها البدوية من خلال إيمائه إلى الارتحال باعتباره من أهم خصائص البداوة: «ياحَضَرِيَّةُ لا تصلُحين لجوارِ البدويةِ، إنَّ بَيْتَ الأعرابيةِ من الشَّعَرِ وكأنه بيتُ الشِّعْرِ، إنما هو رائحٌ وغادٍ... وإنما بيوتُ الأعرابِ كالقوافي الجُذِّ...»[3].

إن الحديث عن ارتحال الحبيبة وقومها قد يوهم أنه يتحدث عن واقع اجتماعي حقيقي عرفه الشاعر عن قرب نتيجة مصاحبته للبدو، لكن الفصاحة الطبيعية التي يصفها بها دليل قوي ينفي انتسابها إلى عالم الحقيقة والواقع، فالفصاحة خصيصة من خصائص البدو:

---

(١) تاريخ النقد: ص ٣٦٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ١٣٤٤، وانظر التنوير: ٢/٧٣، حيث يقول الخويي: « أي وفي الحي المرتحلين ... امرأة أعرابية الأصل منسوبة إلى الأعراب خالصة النسب فيهم...وهي امرأة بدوية... فصيحة اللسان طبعا من غير تكلف التفاصح».

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤ – ٥١٥.

وما الفصحاءُ الصّيدُ والبَدْوُ دارُها

بأفْصَحَ قَولاً مِنْ إماِئِكُمُ الوُكْعِ[1]

وفصاحة هذه الأعرابية نتيجة طبيعية لنشأتها بين هؤلاء الأعراب، غير أن جزمه بضعف فصاحة البدو في عصره يجعلها غريبة عن هذا العصر.

إن حبيبته كائن بدوي فني يعيش خارج الزمن الفلكي وخارج المكان، لأن زمانها وبيئتها أصبحا هما الشعر نفسه، وإذا كان أبو الطيب قد اختار أن ينقل أعرابية قصائده - لهيامه بها - من بيت الشعر ذي الأطناب إلى بيت جديد هو قلبه[2] لتقيم فيه، فإن أبا العلاء آثر وهو ينقلها إلى مسكنها الجديد ألا يحرمها من حرية الترحال، ولم يجد غير بيت[3] الشعر في قصيدته المتبادية يسكنها فيه، فهو بيت يستطيع بسيرورته أن يوفر لهذه الأعرابية متعة الترحال:

حَسُنْتِ نَظْمَ كلامٍ تُوصَفِينَ بِه

ومَنْزِلاً بِكِ مَعْموراً مِنَ الخَفَرِ

فالحُسْنُ يظهرُ في شيئين رَوْنَقُه

بَيْتٍ من الشِّعْرِ أو بيتٍ من الشَّعَرِ[4]

إن رونق الشعر كان قد غاب عندما انصرف الشعراء إلى التغزل بالحضريات وجمالهن المتكلف[5]، لكن الشعر استعاد رونقه وحسنه عندما عادت الأعرابيات إليه بحسنهن غير المجلوب مع عودة البداوة إليه وظهور القصيدة المتبادية، فالأعرابية كانت

---

(١) سقط الزند/ شروح: ١٣٥٢.

(٢) انظر قوله: هام الفؤاد بأعرابية سكنت ... بيتًا من القلب لم تمدد له طنبا. ديوانه: ١/ ١٢٧.

(٣) انظر قوله السابق: «إن بيت الأعرابية من الشعر، وكأنه بيت من الشعر». الصاهل والشاحج: ص ٥١٤ - ٥١٥.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٩. ويرى البطليوسي أنه ذكر بيت الشعر إشارة إلى أنها أعرابية ليست بحضرية. انظر شرحه/ شروح: ص ١٢٩، وانظر قول أبي العلاء في الفصول والغايات: ص ٢٨: «وشغل الآدميون ببناء بيت شعر وبيت شعر...».

(٥) انظر قول أبي الطيب: حسن الحضارة مجلوب بتطرية ... وفي البداوة حسن غير مجلوب. ديوانه: ١/ ٢٩١.

نفثة من النفثات التي استعاد بها الشعر حياته، أما الحضرية فلما يجد لها أبو العلاء في الشعر مكانًا: «فما ظَنُّكِ ياحَضَرِيَّةُ بأهلِ دارٍ يُحْمَلُ بيتُهم على البعيرِ ويُدْلَجُ بهم في العِيرِ... القَوْمُ كِرامٌ ولكنَّ صُحْبَتَكِ لهم حرامٌ»[1].

إن عشق الأعرابيات في الشعر ليس تخصيصًا لطبيعة المعشوق فحسب، ولكنه جزم بأن مفهوم الحب لدى الحضر الذين أتخمتهم الأطعمة مختلف في جوهره عن مفهوم العشق لدى البدو، ونجد هذا الجزم صريحًا في قول مهيار الديلمي أحد أعلام مذهب التبادي الشعري:

وَزادَ حــتَّــى لَــنْ يَــقـولـوا: حَـاضِـرٌ
وَدَّ فـقــالــوا: بَـــدَوِيٌّ عَـــشِــقــا[2]

ولهذا التمييز بدا أبو العلاء قاسيًا في إبطال ادعاء ابن القارح[3] أن شوقه إلى أحبائه من العلماء يشبه شوق أبي القطران إلى حبيبته وحشية، فمن امتلأت بطنه بأطعمة أهل الحواضر كهذا الأديب الحلبي[4] لا يكون عشقه وشوقه إلا كما قال الشاعر:

فـلَـوْ كُـنْـتَ عُــذْرِيَّ الـعَـلاقَـةِ لَـمْ تَـبِـتْ
بَطِيناً وأنْـسـاكَ الـهَـوى كَـثْـرَةُ الأكْـلِ[5]

أما أبو القطران العاشق فقد «كانَ يَسْتَقِي النُّطْفَةَ بِخُلْبةٍ، ويجعلُها في الغُمَرِ أو العُلْبَةِ، وإذا طَعِمَ فَمَنْ له باللَّهيدةِ»[6].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٨.

(٢) ديوانه:٢/٣٢٥. وانظر تفرقة التوحيدي بين حب الحضر وعشق البدو: الإمتاع والمؤانسة: ٢/ ٥٥ – ٥٦.

(٣) انظر رسالة ابن القارح: ص ٢٥.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٩٩، حيث يشير أبو العلاء إلى ما كان ابن القارح يأكله.

(٥) نفسه: ص ٣٩٩.

(٦) نفسه: ص ٤٠٠. وانظر قوله عن بداوته في: ص ٣٩٨: «وإنما عاشر أبو القطران أعْبُدًا في الإبل وآمِيًا، ونظر إلى عَقِبِهِ داميًا، مما يطأ على هَراسٍ، ومن له في المَكْلَاةِ بالفَراس وهو التَّمْرُ الأسود».

II - مصاحبة البدو:

صحب أبو العلاء البدو في حلهم وترحالهم قبل اعتزاله وأقام بينهم كما ذكر هو نفسه، فوجدهم قد أصبحوا صفرًا من الفصاحة[١] التي عرف بها أجدادهم، ولم يكن في صحبة من أضاع فصاحته ما يدعو إلى التباهي والافتخار، لكننا نجده رغم ذلك يتغنى في سقطياته بمصاحبته الأعراب والإقامة بينهم، فقوله:

سَتَنْسَى مِياهاً بالفلاةِ نَمِيرةً
كَنِسْيانِها وِرْداً بِعَيْنِ أُثالِ[٢]

«تصريحٌ بأنه قد أقامَ زمنًا بالبدوِ حتى استعذبَتْ ماءَ هذه العينِ إبلُه»[٣]، واستعذابها هذا الماء مقترن ضرورة باستعذابه هو الإقامة بينهم، ولا يمكن أن يكون هؤلاء البدو الذين سعد بمصاحبتهم وتغنى بفضائلهم[٤] هم أنفسهم بدو زمانه الذين نفر منهم لفساد سلائقهم[٥].

إن زمان الأعرابي في سقطياته هو نفسه زمان حبيبته الأعرابية أي زمان الشعر نفسه، فعالم هؤلاء البداة وبيئتهم هما فضاء القصيدة المتبادية.

لقد كان أبو العلاء الإنسان مفتونا برقة الحضارة ونعومة العيش وأنس المجالس[٦] في بغداد عندما زارها، وقد كان «بالعراقِ مملكةُ فارِسَ وهُمْ أَهْلُ الشَّرَفِ والظَّرْفِ يُوفِي صَرْفُهُمْ في الأطعمةِ على كلِّ صَرْف»[٧]، لكن عشق أبي العلاء الشاعر

---

(١) انظر قوله في الصاهل والشاحج: ص ٥١٩ - ٥٢٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٨١.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٨١.

(٤) انظر سقط الزند/ شروح: ص ٧٥١.

(٥) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٥١٩ - ٥٢٠.

(٦) انظر قوله: «ما اعتزلت حتى جددت وهزلت». رسائله/ عطية: ص ٩٣. وانظر الإشارة إلى ظرفه ولعبه الشطرنج وخوضه في فنون الهزل في تتمة اليتيمة: ص ١٦.

(٧) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

كان مصروفًا عن الحاضرة وخيراتها إلى البادية وقفارها، ولم يكن هذا العشق إلا ثمرة لشغفه بالأعرابيات وافتتانه الشعري بهن:

وَأَبْـغَـضْـتُ فـيكِ الـنَّـخْـلَ والـنـخـلُ يـانِـعُ
وأَعْـجَـبَـنـي مـن حُـبِّـكِ الـطَّـلْـحُ والـضَّـالُ
وأَهْـــوى لِجَـــرَّاكِ الـسَّـمـاوةَ والـقَـطـا
ولـوْ أَنَّ صِـنْـفَـيْـهِ وُشـــاةٌ وعُـــذَّالُ[1]

إن النخل رمز لخصوبة العيش وترف التحضر والاستقرار، و«إنما أَبْغَضَ النخلَ وأحبَّ السماوةَ والقَطا لأجلِها لأنها بدويةٌ لا تسكُنُ الحَضَرَ» [2]، فعشق الأعرابيات هو المحرك الفني المستدعي – ظاهرًا أم مقدرًا – مظاهر البداوة التي يعشقها الشاعر في قصيدته ويتغنى بها، وليس الحديث عن مصاحبة جفاة الأعراب والإقامة بينهم – رغم ما يوهم به من واقعية – إلا واحدًا من هذه المظاهر، ولذلك يبدو شعراء التيار البدوي الحضري أحيانًا كالمتفقين على ترديد نفس المعاني.

فقول أبي العلاء متغنيًا بصلابة من يحيط بالأعرابية من الحماة:

وأهـــلِ بَـيْـتٍ مـن الأَعْـــرابِ ضِـفْـتُـهُـمُ
لا يَمْـلِـكـونَ سـوى أسْـيـافِـهِـمْ بِـيـتَـا
عنـهـا الـحَـديـثُ إذا هـمْ حـاوَلـوا سَـمَـراً
والـــرزْقُ مـنـهـا إذا حَـلُّـوا أمـاريـتـا
وفـيـهـمُ الـبِـيـضُ أدْمَـتْـهـا أسـاوِرُهـا
رَمْـــيَ الأســاوِرِ إجْـــلاً حـارَ مَـبْـغـوتَـا[3]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٤. وهو ينظر إلى قول شاعر متباد سابق، هو أبو فراس الذي يقول:
ولولاى أنت ما قلقت ركابي... انظر الشروح: ص ٢١٦.

(٢) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٢١٥.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٦٨ – ى ١٥٧١.

لا يختلف من حيث دلالته النقدية في القصيدة المتبادية عن قول أبي الطيب:

ومُـدْقِـعِـينَ بِـسُـبْـروتٍ صَـحِـبْـتُـهُـمُ
عـارِيـنَ مِـنْ حُـلَـلٍ كـاسِـينَ مـن دَرَنِ

خُـرّابِ بـادِيَـةٍ غَـرْثـى بُـطـونُـهُـمُ
مَـكْـنُ الـضِّـبـابِ لَـهُـمْ زادٌ بـلا ثـمَـنِ[1]

إن البداوة في قصائد هؤلاء الشعراء تباد فني مقصود، ولرسوخ الفنية فيه تكون المبالغة فيه محمودة، فمثل قول أبي الطيب:

أوانـاً فـي بـيـوتِ الـبَـدْوِ رَحْـلـي
وآوِنَـةً عـلـى قَـتَـدِ الـبَـعـيـرِ[2]

تبادٍ مكتمل، لأن الشاعر يجعل حياته مقسمة بين الإقامة عند الأعراب والترحال في البيد، لكن قوله متحدثًا عن مصاحبته الأعراب:

كـمْ زَوْرَةٍ لـكَ فـي الأعـرابِ خـافـيـةٍ
أَدْهَـى وقـد رَقَـدوا مـن زَوْرَةِ الـذيـبِ[3]

بدا لأبي العلاء مفتقرا إلى المبالغة الفنية التي تجعله أعرابيًّا قحًّا لا حضريًّا يزور البادية، ولذلك لم يتردد في التنبيه على ذلك بقوله: (وكان المتنبي يَتَبادى في شعرِه.....ولكنَّ قولَه: «كم زورةٍ لكَ في الأعرابِ» مَيّزُه منهم، ولو قال: في الأحياءِ... كان أَحْرى في تباديه مِنْ ذِكْرِ الأعرابِ)[4]، فالتبادي الفني الناجح هو الذي يحول الشاعر المتحضر في القصيدة إلى أعرابي قح.

---

(١) ديوانه: ٣٤٣/٤.

(٢) نفسه: ٢٤٦/٢.

(٣) نفسه: ٢٩٠/١.

(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٢٧.

III - تمجيد البداوة:

والمراد الترغيب فيها من خلال رسم صور مشرقة للحياة في البادية ولسجايا أهلها وطباعهم، فسخرية بشار[1] من الأعراب ونمط عيشهم، ومهاجمة أبي نواس[2] لكل مظاهر البداوة في الحياة والشعر، وميل الذوق العباسي الجديد إلى حياة الترف والتظرف، أسباب جعلت البداوة سمة يسعى البداة أنفسهم إلى التخلص منها.

وكان أبو العلاء مقتنعًا بأن مغريات الحياة الحضرية الناعمة أصبحت أقوى من أن تقاومها خشونة العيش في البوادي لأن من سرته الغضارة لا يستغني عن الحضارة[3]، لكنه لم يخف في مرحلة العزلة أسفه على ما آلت إليه بداوة الأعراب وهم يتنكرون لنمط العيش الذي ورثوه عن آبائهم:

والـعُـرْبُ خـالَـفَـت الـحـضـارةَ وانْـتَـقَـتْ
سُـكْـنَـى الـفـلاةِ وَرُغْـلَـهَـا وصُـفـارَهَـا

أَهِـلَـتْ بـهـا الأمْـصـارُ فـهْـيَ ضَـوارِبُ
عَـمَـدَ المَـمَـالِكِ لا تُـريـدُ قِـفـارَهَـا[4]

أما بداوة الشعر فقد كان دفاعه عنها وترغيبه فيها مرتبطًا بمرحلة السقط نفسها، مرحلة نهله من حضارة العراق ومجالس بغداد، فذم البداوة في قصائد أبي نواس يصبح لدى أبي العلاء تمجيدًا صريحًا لها:

يـاحـبـذا الـبـدْوُ حيـثُ الـضَّـبُّ مُـحْـتَـرَشٌ
ومَـنْـزِلٌ بـيـنَ أجْـراعٍ وأجْـزاعٍ[5]

---

(١) انظر قوله: أعاذل لا أنام على اقتسار.... ديوانه: ٢٢٩/٣.

(٢) انظر قوله: وإذا أنادم عصبة عربية... ديوانه: ص ١٩٣، وقوله: مالي بدار خلت من أهلها شغل... ديوانه: ص ٦٩٨

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١، حيث قوله: «إن سرتك الغضارة فعليك بالحضارة».

(٤) اللزوم: ٥١١/١ - ٥١٢.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥١.

وتكتسي الشيم والشمائل التي اشتهر بها البدو أهمية كبيرة في هذا التمجيد، فالجود والشجاعة والنخوة والمروءة وحماية العرض والعفة...

فضلاً عن الفصاحة الطبيعية سمات وسجايا مقترنة بالبداوة، لكنها بداوة الذكرى لا بداوة الواقع:

تَذَكَّرْتُ البداوةَ في أُناسٍ

تَخالُ ربيعَهُمْ سَنَةً جَمادا

يَصيدونَ الفوارسَ كلَّ يَوْمٍ

كما يَتَصَيَّدُ الأسَدُ النِّقادا

طلعتُ عليهمُ واليومُ طِفْلٌ

كأنَّ عَلى مَشارِقِه جِسادا

إذا نَزَلَ الضُّيوفُ ولَمْ يُريحُوا

كِرامَ سَوَامِهِمْ عقَروا الجِيَادا

بناةُ الشعْرِ ما أكْفَوْا رَوِيّاً

ولا عرفوا الإجَازَةَ والسِّنادا[1]

إن عزة النفس عند البدوي ثمرة من ثمرات الحياة القاسية التي كان يحياها في قفار هي الموت مجسدًا، لكنها في الحين نفسه هي الانطلاق والفضاء الحر الذي يصبح الأعرابي بترحاله الدائم فيه آسرًا للمكان لا أسيرًا له، فقد تَرْحَضُ الأعرابيةُ «ثوبَها مِنْ قُوَيْقٍ فلا يُدْرِكُهُ الوَسَبُ إلا وبَيْتُها مضروبٌ على دِجْلَةَ.. وتَرْعَى شاتُها

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٧٨ – ٥٨١، والبيت الأخير يؤكد أنه لا يتحدث عن بدو زمانه الذين وصفهم بأنهم لم يبق فيهم أرب لطلاب الفصاحة، فالشعر لدى هؤلاء كان قد اختزل إلى بيتين ظلوا طيلة صحبته لهم يرددونهما كأن أم الرجز عقيم بغيرهما. الصاهل والشاحج: ص ٥١٩.

في أَوَّلِ الربيع نَبْتَ الشام وتَرْعى في آخِره نبتَ العراقِ، وتَجْني البَلَسَ في وِعَاءِ الشام فلا تَذْهَبُ فُضولُه مِنْ ذلك الوعاءِ حتى يُخْلَطَ بها شيءٌ من تَمْرِ العراقِ، وذلك بسَيْرِهَا في البَرْدَيْنِ لا بما حَمَلَهُ إليها المائرُ في شَهْرِ المُيْساءِ»[1].

وإذا كان هؤلاء البدو قد جعلوا حياتهم ترحالاً لا نهاية له فلأنهم كانوا مقتنعين بأنه سر عزهم:

المُوقِدونَ بِنَجْدٍ نارَ بادِيَةٍ
لا يَحْضُرونَ وفَقْدُ العِزِّ في الحَضَرِ[2]

وتظل المبالغة في تصوير قدرة البداة على تحمل خشونة العيش وقساوته أسلوبًا من الأساليب التي يبني بها أبو العلاء نموذج الأعرابي القح وهو يتحدى المهالك [3] بجعلها الأمينة على حياته، وهل تقدر حوريات الحضر على مجاراة ظعائن «يَتْبَعْنَ البارِقَ ويُكافِحْنَ الشارِقَ، ويَحْدِجْنَ الأيْنُقَ بنفوسِهِنَّ ويَعْدُدْنَ النَّظَرَ إلى السَّرابِ مُغْنِياً في الباديةِ عن الشرابِ»[4].

فالصبر والتحمل والاكتفاء بأقل القليل خصال لا يمكن أن يوصف بها إلا صنف واحد من البشر: الأعراب، وهو تخصيص لا يفتح للشعراء طريقًا من طرق التبادي فحسب، ولكنه يصبح مفتاحًا نقديًا لفك رموز القصيدة البدوية نفسها.

فبالي الجسم في قول أبي العلاء:

وأطْلَسَ مُخْلِقِ السِّرْبالِ يَبْغي
نَوافِلَنا صَلاحاً أوْ فَسادا
كأني إذْ نَبَذْتُ له عِصاماً
وَهَبْتُ له المَطِيَّةَ والمَزادا

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٦.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٢.

(٣) انظر: Le Desert dans la poésie preslamique: La MU'ALLAQA de LABID/ André Miquel

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٦.

وبـالـي الجِـسْـمِ كـالـذَّكَـرِ الـيَـمـانِـي
أفُـلٌّ بـه الـيَـمـانِـيـة الجِـدادا[1]

موصوف مبهم قابل لأكثر من تأويل، لكن تصوير الشاعر لصلابة جسم هذا الزائر الذي تعود الخشونة حتى أصبح نسع المطية لديه رغم يبوسته فراشًا وثيرًا، في قوله:

طَـرَحْـتُ لـه الـوَضِـينَ فَـخِـلْـتُ أنّـي
طـرحـتُ لـه الحَـشِـيَّـةَ والـوِسـادا[2]

يصبح القرينة الدالة «على أن المُرادَ ببالي الجسمِ صاحبُ بدويٌّ»[3]، بل صعلوكٌ[4] متفرد مفتقر حتى إلى القليل القليل الذي ينال الأعراب المتجمعين.

إن الحرص على تمجيد هذه البداوة المثالية من خلال الإلغاء المطلق لتأثير الحضارة في سلوك الأعرابي/النموذج قد يتطلب من الشاعر أن يمجد أحيانًا ما يجب أن يعد في سياق الجد نقيصة، فالمكلف الذي يعجز لجهله بأمور دينه عن العبادة وعن التفريق بين الغي والرشاد والحلال والحرام، نموذج مذموم في حكم الدين، وعده من الأنعام أليق به من المدح والتمجيد، لكن هذا الجهل يصبح في قول أبي العلاء:

جَـهـولٌ بـالمَـنـاسِـكِ لـيـس يَـدْري
أغَـيًّـا بـاتَ يَـفْـعَـلُ أمْ رَشَـادا[5]

الدليل الفني على أن من يصفه «بدويٌّ قُحٌّ لا يُخالِطُ أهلَ الحَضَرِ»[6]، ولا يعرف من مظاهر الحياة الاجتماعية إلا ما تسمح به غريزة الحفاظ على الحياة في مهالك الصحاري.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٦ – ٥٩٧.
(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٩.
(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٠٠.
(٤) قارن بقول تأبط شرًا: عاري الظنابيب ممتد نواشره ... مدلاج أدهم واهي الماء غساق. المفضليات: ص ٢٩.
(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٥٩٠.
(٦) شرح التبريزي/ شروح: ص ٥٩٠.

ومثل هذا التمجيد للجهل بالدين وشعائره لا يخلو في ظاهره من جرأة [1] قد يكون عد الشعر نوعًا من اللغو كافيًا لتهوينها[2]، لكن يبدو أن أبا العلاء كان يحتمي بمصدر التشريع نفسه، فصورة الأعرابي القح قد أبان عنها قبل أبي العلاء قوله تعالى: [الأعراب أشد كفرًا ونفاقًا[3]].

IV - **الجري على عادة القدماء:**

ويكون ذلك بالعودة إلى بعض الأساليب الشعرية البدوية القديمة التي تخلى عنها المحدثون بعد انتقال النشاط الشعري من البادية إلى الحواضر، فقوله:

وحـــــودُ الإيمـــــانِ يَـقْـبِـسُـهـا مِـنْـ

ـــكَ ويَفْـتـاحُـهـا أُولُـــو الإيمـــان[4]

فيه «هُجْنَةٌ أَعْرابِيَّةٌ»[5]، وقوله:

عَـلِّـلانـي فـإن بِـيـضَ الأمـانـي

فَـنِـيَـتْ والـزمـانُ لـيـسَ بِـفـانـي[6]

«خطابٌ منه لصاحبيه جَرْيًا على عادةِ العربِ في مخاطبةِ الاثنينِ.... وهذا أَمْرٌ كانت عليه العربُ في الجاهليةِ»[7]، وعلى ذلك يجري قوله:

مـتـى يَـقـولُ صـاحِـبـي لـصـاحِـبـي

بَـدا الـصـبـاحُ مُـوجِـزاً فَـأَوْجِـزِ[8]

---

(١) لعل هذه الجرأة كانت وراء تأويل المناسك بالذبائح، وتأويل الجهول بالسيد الغني الذي أغنته خدمة الناس له عن تعلم طريقة جزر الإبل وتفصيل أعضائها. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٥٩٠.

(٢) انظر العمدة: ١/٢٢ – ٢٥، حيث يشير ابن رشيق إلى أن الشعر لغو لا يحاسب صاحبه عليه.

(٣) التوبة/ الآية: ٩٧.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٤٦٢.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٦٣.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٦.

(٧) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٤٢٦.

(٨) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٧.

فَـ «إنما قال: «صاحبي لصاحبي»، لأن العادةَ جَرَتْ من الشعراءِ أن يصفَ الشاعرُ منهم أن له صاحبين فيقول: ياخليلَيَّ وياصاحبَيَّ..»[1].

ويجري مجرى هذا في التبادي[2] تبني الشاعر لذوق القدماء ومقاييسهم في تصور جمال الموجودات ونفاستها، فالآس والورد والنرجس والنيلوفر نباتات حلت في الذوق الحضري محل الخزامى والشيح والقيصوم والعرار لدى العرب القدامى، لكن الرغبة في ترسيخ البداوة الشعرية الجديدة في عصر الحضارة نفسها جعلت ما رفضه الذوق الحضري يستعيد مكانه في قصائد قديمة/ جديدة، لعل كثيرًا من أصحابها المتبادين كانوا يعتمدون على السماع لا على العيان في بناء أوصافهم، فقول أبي العلاء:

كـأنَّ الخُـزامَـى جُـمِّـعَـتْ لـكِ حُـلَّـةً
عليكِ بها في الَّلـونِ والطِّيبِ سِرْبالُ[3]

سلك فيه الشاعر «مَسْلَكَ العربِ لأنهم كانوا يَمْدحون الخُزامى ويَعُدّونَها من جُمْلَةِ الطِّيبِ»[4]، وهو مسلك لا يختلف من حيث الرغبة في التبادي الشعري عن قول أحد أعلام القصيدة المتبادية الأعاجم في نفس العصر:

بَـكَـرَ الـعـارِضُ تَحْـدوه الـنُّـعامى
فـسـقـاكِ الـرِّيَّ يـادارَ أُمـامـا
وتَمَـشَّـتْ فـيـكِ أرواحُ الـصَّـبَـا
يَـتَـأَرَّجْـنَ بـأنـفـاسِ الخُـزامـى[5]

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٤٢٠ – ٤٢١.
(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٠ وما بعدها، وتجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٧، ١٨٨، ٢١٠، والمرشد: ٢/ ٢٦٠.
(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٢٢.
(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٢٢.
(٥) ديوان مهيار: ٣/ ٣٢٧.

إن إحياء البداوة في عصر تسلطت فيه الحضارة على الناس فغيرت طباع البدو أنفسهم لم يكن بالعمل الهين، فالتبدي[1] في عصر البداوة - مثل التحضر في عصر الحضارة - سلوك اجتماعي طبيعي واستجابة تلقائية لا تتطلب أي مجهود ولا تثير أي استغراب أو إعجاب، وليست تلك حقيقة التبادي في عصر التحضر، لأنه اختيار مقصود يستدعي من صاحبه الانسلاخ من زمانه والإفلات من بيئته الحضرية للانتساب إلى زمن وبيئة بعيدين عنه، ولا يكون هذا بالميسر لكل من يريده، ولذلك كان أبو العلاء في مرحلة السقط مزهوًّا كباقي شعراء[2] المذهب البدوي الحضري بانتسابه إلى زمان الشعر الأول ونجاحه فيبعث القصيدة البدوية في عصر الحضارة نفسها.

وإذا كان هذا النجاح يتفاوت بتفاوت قدرة الشعراء على إغناء قصائدهم بعناصر التبادي، فإن لفت نظر المتلقي إلى هذا الغنى يصبح من حق الشاعر عليه حتى في سياق التعزية، وذلك لتذكيره بأنه يخصه بنمط شعري نفيس ليس من السهل على كل الشعراء الوصول إليه وابتذاله، ويكون هذا الحق أوكد عندما يكون من يهدى إليه هذا الشعر النفيس ممن خبروا الصناعة نظمًا ونقدًا كالشريفين الرضي والمرتضى:

يا مالِكَيْ سَرْحِ القريضِ أتَتْكُما
مني حَمولَةُ مُسْنِتينَ عِجافِ

لا تَعْرِفُ الوَرَقَ اللُّجِينَ وإنْ تُسَلْ
تُخْبِرْ عن القُلَّامِ والخِذْرافِ

وأنا الذي أهدَى أقَلَّ بَهارَةٍ
حُسْناً لأحْسَنِ رَوْضَةٍ مِئْنافِ[3]

---

(١) نستعمل هنا صيغة تفعل للدلالة على ممارسة الفعل الاجتماعي، وتفاعل للدلالة على التظاهر به. انظر تعليق البطليوسي على استعمال أبي العلاء تحلم في معنى تحالم في قوله: ... أو جاهل يتَحَلَّمُ. شرح المختار من الزوميات ٢/٢١٣.

(٢) أمثال مهيار الديلمي والشريف الرضي وابن نباتة السعدي وأبي الطيب المتنبي...

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٣١٨ - ١٣١٩.

إن أبا العلاء – وهو يجعل قصيدته إبل بدو رحل أصابتهم السنة – لا يظهر للشريفين براعته في التصوير والتشبيه فحسب، ولكنه يذكرهما بأنه – وهو الشاعر الوافد على مجالس الأدب ببغداد – يعرف من أسرار قصيدة التبادي ما يعرفه أعلام[1] هذه القصيدة أنفسهم، فقصيدته هذه «عَرَبِيَّةٌ وليستْ كشِعْرِ المُوَلَّدِين من أهلِ الحَضَرِ، فشبهها بحمولةٍ تأكلُ القُلَّامَ والخِذْرافَ اللذين مَنْبَتُهُما في البوادي ولا تأكلُ اللُّجِينَ الذي هو من عَلَفِ أهلِ الأمصارِ»[2]، وما مخالفتها المقصودة لأشعار المولدين إلا الدليل على انتسابها إلى مذهب شعري آخر غير الذي ينتسبون إليه: مذهب القصيدة البدوية الحضرية أو قصيدة التبادي.

ثانيًا - العفة الشعرية أو التعافف:

قد تكون سمة النقاوة والبعد عن الإفحاش من أنسب الصفات لوصف الشعر القديم وأدلها على مخالفته لأشعار المولدين والمحدثين، ولست أزعم أن هذا الشعر كان يخلو مطلقًا من الفحاش، لكن المواقف الصارمة[3] التي كانت الجماعة تواجه بها انحراف[4] بعض الشعراء عن القيم الأخلاقية والدينية، تشهد بأن الذوق الجماعي كان يلزم الشعراء بقدر معين من الاعتدال الأخلاقي لا يجوز الإخلال به.

ويبدو أن هذا الإلزام هو ما جعل عمر بن أبي ربيعة ينفى عقابًا له على ما بدا لأهل زمانه جرأة غزلية، رغم كون غزله يبدو مقتصدًا بالقياس إلى ما ستؤول إليه معاني هذا الفن على يد المتأخرين، فالتحرش المعتدل بالأعراض والمروءة في الشعر

(١) أنكر بأن الشريف الرضي في حجازياته كان ينظر إلى تبادي أبي الطيب ونسيبه بالأعربيات.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٣١٩. وانظر قول التبريزي: «أي هذه القصيدة عربية، وهي في البادية تعرف الحمض، والقلام والخذراف من الحمض، ولا تعرف الورق اللجين لأنه من علف أهل الأمصار». شروح: ١٣١٨.

(٣) انظر موقف الخليفة الراشد عمر (ض) من غزل سحيم، وموقف الخليفة الراشد عثمان (ض) من هجاء البرجمي لخصومه برمي أمهم بكلبهم في هجائه لهم. طبقات الفحول: ١/١٧٣، والشعر والشعراء: ١/٣٥٠.

(٤) رغم كون هذا الانحراف يبدو معتدلاً بالقياس إلى ما سيظهر في العصور اللاحقة من مجون شعري.

القديم أصبح في القصيدة الحضرية المحدثة مجاهرة [1]مفضوحة بالفاحشة وحثًّا صريحًا على الفجور، ورفثا من القول وسبابًا وشتمًا[2].

وإذا كان شعراء التيار البدوي الجديد قد جعلوا من العودة إلى قيام القصيدة القديمة وأصولها الفنية أصلاً من أصول مذهبهم الشعري، فإن الدعوة إلى العفة والنقاوة الشعرية كانت إحدى مظاهر هذا الاختيار النقدي، ولذلك لا نعد تمسك أبي العلاء بهذه العفة في مرحلة السقط أثرًا من آثار الوقار الذي ستصطبغ به شخصيته في مرحلة العزلة ولدى مؤرخي الأدب العربي، فعفة سقطياته أو نقاوتها تعافف فني لا يختلف عما نجده في قصائد أبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي ومهيار الديلمي وغيرهم من أعلام مذهب التبادي، لأنها كانت نتيجة فنية/ نقدية لانتسابه كهؤلاء إلى هذا المذهب[3].

وتتجلى عفته الشعرية - أو تعافقه بعبارة أدق - في رفضه النظري على الأقل[4] لثلاث نقائص شعرية هي: الإفحاش والتعهر والعربدة.

I- **الإفحاش:**

ونقصد به الصورة التي آلت إليها معاني فن الهجاء في أعصر لم يعد فيها مثل قول الحطيئة: (وانهب فإنك الطاعم الكاسي)[5] قادرًا على الايلام.

---

(١) انظر قول أبي نواس: فبح باسم من تهوى ودعني من الكنى ... فلا خير في اللذات من دونها ستر. ديوانه: ص ٢٨.

(٢) انظر العمدة: ٢/١٧٠ - ١٧٥، والهجاء والهجاؤون: ص ٢٣ و٤٥.

(٣) يحدد السيد عبادة تاريخ تأليف رسالتي المنيح والإغريض بما قبل سنة ٣٨٨ هـ أي قبل رحلته إلى بغداد، وهو ما يدل على أن موقفه من فحش قفا نبك في رسالة الإغريض (رسائله/ عطية: ص ٤٧) موقف فني نقدي مرتبط بمذهبه الشعري وتصوره للعفة الشعرية وليس موقفًا فكريًّا أخلاقيًّا، لان نظرته الاخلاقية إلى الشعر كانت وليدة العودة من بغداد وبداية مرحلة العزلة، كما سيتضح.

(٤) نحترس هنا من أن تكون مقاطع الغزل والهجاء والتعريض التي حذفها من سقط الزند بعد تنكره للشعر منتسبة إلى مرحلة أولى في نظم السقط كان الشاعر ما يزال يبحث فيها عن مذهبه الشعري، غير متحرج من ركوب المعاني الفاحشة في الغزل أو الهجاء. انظر ما يأتي.

(٥) انظر خبر هجائه للزبرقان ووصف حسان لهذا الهجاء بأنه سلح على المهجو. ط.الفحول: ١/١١٦ والشعر والشعراء: ١/٣٢٨.

فبعد أن كان هذا الفن لمزًا شعريًّا خفيفًا وتهزلًا «تُنْشِدُهُ العذراءُ في خِدْرِهَا فلا يَقْبُحُ بمِثْلِها»[١]، أصبح في عصور الحضارة قذفا حل فيه الفحش والإقذاع محل التلويح والتعريض فصار رفثًا وسبابًا محضًا ليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن[٢]، وإذا نحن تصورنا المفردات والمعاني الفاحشة التي أصبح شعراء السخف يروجونها في المديح نفسه، أمكن تصور الإفحاش الذي كان الشاعر يلتجئ إليه للنيل من المهجو.

وإذ كان صفاء البداوة يقوم على التمسك بأصل فني ثابت هو عفة الألفاظ والمعاني، فقد كان النفور من التهاجي والمناقضات والترفع[٣] عن الرد على الخصوم وسيلة من الوسائل التي حاول بها الشعراء المتبادون صون بداوة قصائدهم عن الرفث[٤]، غير مبالين بما جره هذا الترفع عليهم من تشكيك في قدرة قرائحهم الشعرية ولمز بضعف[٥] الشاعرية في الهجاء.

ويبدو من تسمية أبي العلاء الكتاب الذي رد فيه على من اعترض عليه في لزومياته زجر النابح، ومن مثل قوله معرضًا: (رويدك أيها العاوي ورائي)[٦]، وكذا من سخريته اللاذعة بالمتحرشين به في كثير من مؤلفاته[٧]، أنه كان يملك استعدادًا نفسيًّا[٨] قويًّا للعبث بخصومه وإيذائهم، وهي نتيجة تجعلنا مقتنعين بأن سكوته عن

---

(١) العمدة: ٢/ ١٧٠.

(٢) نفسه: ٢/١٧١.

(٣) انظر قول أبي تمام: نبئت عتبة يعوي كي أشاتمه.... ديوانه: ٤/ ٣٤٠. وانظر قول مهيار مهددا خصمه بالهجاء: إن ترد الجمر تجده قابضًا.... ثم قوله في آخر القصيدة مترفعًا عن الإقذاع: وربما عفوت عنك... ديوانه: ٢/ ١٥٠.

(٤) ينقل البرقوقي – عند شرحه لبائية أبي الطيب: ما أنصف القوم ضبه – عن الواحدي قوله: «كان المتنبي إذا قرئت عليه هذه القصيدة ينكر إنشادها»: شرح ديوانه: ١/ ٣٣٠، وفي ذلك ما يفيد أن الشاعر أصبح عندما اكتمل مذهبه الشعري يتضايق من رواية هذه القصيدة ضمن أشعاره لمناقضة فحش هجائها لعفة تباديه.

(٥) يبدو أن جعل الأصمعي الغلبة في الهجاء من مظاهر الفحولة كان من بين الأسباب التي جعلت الشعراء مطالبين بإظهار قوة الشاعرية في كل الأغراض لإثبات فحولتهم. انظر فحولة الشعراء: ص ٣٤. وانظر: ص ٤٢.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦.

(٧) انظر رسالة الغفران ورسالته إلى النكتى البصري (رسالة الشياطين)، ورسالة الصاهل والشاحج وزجر النابح.

(٨) قد يبدو هذا غريبًا بالقياس إلى صورة الوقار التي رسمت له، لكن نصوصًا كثيرة تكشف عن نفسية غضبية حادة وحس ساخر كانا يختفيان وراء هدوئه ووقاره وتواضعه. ويحتاج مثل هذا الكشف إلى دراسة مستقلة.

الهجاء كان سكوتًا فنيًا مقصودًا فرضه عليه انتسابه إلى منهب شعري تناقض أصوله الصورة التي انتهى إليها هذا الفن في أعصر المحدثين.

وقد أكد أبو العلاء نفسه هذا السكوت النقدي المقصود في قوله لأحد مجالسيه: «لمْ أَهْجُ أحداً قَطُّ»[1].

وإذا كانت المروءة تستدعي من الإنسان أن يتجمل بشمائل وفضائل تميزه من غيره، فإن من هذه الشمائل عفة اللسان والبعد عن الرفث:

مِنَ الغُرِّ تَرّاكُ الهَواجِرِ مُعْرِضٌ

عن الجَهْلِ قَذّافُ الجَواهِرِ مِفْضالُ[2]

ومقصوده بالهواجر ما يهجر من الكلام القبيح[3]، والكلماتُ التي فيها فحش[4]، وإذْ كانت هذه الهواجر قد أصبحت عماد الهجاء في عصره فإن صون الشاعر المتبادي لمروته أصبح مرهونًا بهجره هذا الفن وترفعه عنه، لأن اللسان الذي ينطق بالفحش لا يمكنه أن يدعي نتسابه إلى البداوة، فـ «قائلُ الخَنا يَأْرِكُ بِفيهِ الحَبَرُ فلا يَشوفُه الأَراكُ»[5].

II - التعهر:

ويقصد به الشيخ والنقاد قبله[6] تجاوز الشاعر المتغزل حدود الحشمة والعفة إلى الرفث والفحش أو ما يقاربهما.

---

(١) انظر إرشاد الأريب: ٣/١٢٦. وقد رد عليه القاضي القزويني بقوله: «إلا الأنبياء عليهم السلام». والواضح أن أبا العلاء كان يقصد خلو شعره من هذا الغرض الفني، بينما قصد القزويني الأبيات التي ذكر فيها أبو العلاء الأنبياء في لزومياته بعد تطليقه للشعر.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٣) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٤) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٢٦١.

(٥) الفصول والغايات: ص ٢٣٢.

(٦) انظر الموشح: ص ٣٦.

إن حضور المرأة في الغزل والنسيب باعتبارها موضوعًا شعريًّا لتغزل الحضر وتشبيب البدو قد يوهم أن مفهوم الغزل والنسيب مفهوم واحد، لكن بعث الشعراء المتبادين لعشق الأعرابيات شعرًا في عصور الحضارة كان دليلًا على أن هؤلاء لم يجدوا في الحضرية التي فتنت بها القصيدة المولدة ما يجعلها أهلاً لأن تسكن فضاء قصائدهم.

ولعل أقرب ما يمكن أن نميز به أعرابية النسيب من حضرية الغزل تصونها وصون الشاعر العاشق لها، وليس لهذين الفضيلتين إلا مظهر فني واحد هو العفة: عفة المعشوقة أو عفة الشاعر، وكل إخلال بهذا المظهر يصبح إخلالاً بالفروق بين نسيب البدو وغزل الحضر.

إن تشبيبًا كالذي جاهر به امرؤ القيس[١] قابل لأن يلحق بغزل المتأخرين لجرأته، كما أن غزلاً عفيفًا كالذي أتى به ابن الأحنف[٢] قابل لأن يلحق بنسيب القدماء لعفته، وليس ذلك إلا لكون العفة[٣] تعد ركنا نقديًّا أساسيًّا في بناء النسيب والحفاظ على بداوته.

وحرصًا على هذه البداوة كان المتبادون ملزمين في عصور الابتذال الشعري للمرأة بإبراز هذه العفة والتباهي بها، ويبدو ذلك واضحًا في قول أبي الطيب:

إنـي عـلـى شَـغَـفـي بمـا فـي خُـمْـرِهَـا
لأعِــفُّ عَــمّــا فــي سَــراوِيــلاتِــهــا[٤]

---

(١) انظر مثلاً قوله: فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع.... ديوانه: ص ١٢، وإشارة النقاد إلى تعهره، الموشح: ص ٣٦.

(٢) انظر قوله في فوز: ألم تعلمي يا فوز أني معنب ... بحبكم والحين للمرء يُجْلَبُ. ديوانه: ص ٢٧.

(٣) يتخلى الشاعر البدوي والمتبادي عن هذه العفة، ويتحدث عن وصاله بالمحبوبة في حالتين: الأولى عندما يكون هذا الوصال ذكرى ماضية يستعيد الشاعر أحداثها من الماضي السعيد الذي أفلت منه، والثانية عندما يزوره طيف الحبيبة في النوم. انظر القصيدة عند مهيار: ص٢٩٩.

(٤) ديوانه: ٣٤٨/١.

فالغاية النقدية من هذا الاعتزاز كانت - رغم ما عيب عليه فيه[1] - لفت نظر النقاد والشعراء إلى تمسكه بالعفة الشعرية التي تميز نسيبه عن الغزل الماجن الذي عرف به المحدثون.

ولا يشترط في هذه العفة أن تكون صفة للشاعر العاشق وللمعشوق في آن واحد، ولكن يكفي أن تتحقق في الشعر بأن تكون صفة لأحدهما لأن النتيجة الفنية تكون واحدة في الحالين، فامتناع الوصال في النسيب البدوي لعفة الحبيبة في قول الشاعر المتبادي:

عَفَّاتٍ ما تَحْتَ الحُبَى
والخُمْرِ إلا المُقَلا
عَوَاصِياً على الخَنَا
وإِنْ أَطَعْنَ الغَزَلا[2]

لا يختلف عن امتناعه لعفة الشاعر العاشق نفسه في قوله:

فَكَمْ ليلةٍ وَرَقيبُ العُيُو
نِ لا يَحْمِلُ النوْمَ إلا خَفيفا
سَمَرْتُ فَفَاسَقَني طَرْفُهَا
وألفاظُها ثم كنتُ العَفيفا
وقد كانَ حُبٌّ يَقُضُّ الضلوعَ
ولكنه كان حُبّاً شَريفا[3]

ويكشف ابن بسام ضمنيًّا عن رسوخ هذا العرف الشعري ووضوح دلالته النقدية حين يورد قول التهامي الشاعر المتبادي:

(١) انظر المثل السائر: ٢/٢١١، حيث يقول ابن الأثير عن هذا البيت: «وهذه كناية عن النزاهة والعفة، إلا أن الفجور أحسن منها».
(٢) ديوان مهيار: ٣/١٤١.
(٣) نفسه: ٢/ ٢٧٤. وانظر قوله في: (٢/٨٩): الحب لا تملكني فحشاؤه الـ ××× قصوى ولا يسمعني أمارها.

إنـي لأُطْـرِفُ طَرفـي عـن مَحاسنِـها
تَـكَـرُّمـاً وأكُـفُّ الـكَـفَّ عـن أمَمِ
ولا أهُـمُّ ولـي نـفـسٌ تُـنـازِعُـنـي
أستـغـفـرُ الـلـهَ إلا سـاعـةَ الحُـلُـمِ

ثم يعقب بقوله مقارنًا بين معاني التعفف لدى هذا الشاعر ولدى علم آخر من إعلان القصيدة المتبادية: «ولكن أبا الطيب كان أَمْلَكَ لشهوتِهِ وأَعَفَّ في حين خَلْوَتِهِ حيثُ يقولُ:

يـرُدُّ يَـدًا عـن ثـوبِـهـا وهْـو قـادرٌ
ويَـعْـصِـي الـهَـوَى في طَيْفِهَا وهْـو راقـدُ

ألا تسمعُ كيف عَفَّ في الكَرى...»[1].

لكن هذا التفاوت لا يحمل أية دلالة نقدية على تقصير التهامي إلا أن يكون دالاًّ على إخلال أبي الطيب نفسه بقانون التعافف، لأن العفة الشعرية لا سلطة لها على ما يحدث عند زيارة طيف خيال الحبيبة للشاعر في نومه، وهي اللحظة التي يصبح فيها ما كان محظورًا ممتنعًا في اليقظة مباحًا متحققًا في المنام[2].

ولا يخرج تصور أبي العلاء للنسيب ونقاوته عن تصور غيره من المتبادين له، فالشعر - لديه - إذا لم يكن للتكسب حسن في الوصف والنسيب «ما لَمْ تُسَبَّ المُحْصَنَةُ وتُعَدَّ لِلْعارِ المُظْعَنَةُ»[3]، وما يعنيه بسب المحصنة هو القذف الشعري الذي ينسب فيه الشاعر إلى من يجعلها حبيبته كل ما ترمى به الفواجر من النساء.

---

(١) الذخيرة: ق ٤/ م ٢/ ٥٤٢. وقد وردت هذه المقارنة في سياق إيراد قول التهامي الشاعري المتبادي:

إني لأطرف طرفي عن محاسنها ... تكرمًا وأكف الكف عن أمم
ولا أهم ولي نفس تنازعني ... أستغفر الله إلا ساعة الحلم

(٢) انظر المبحث الخاص بطيف الخيال: القصيدة عند مهيار: ٣٣٢/١.

(٣) خطبة الفصيح/ إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨. وفي الطبعة المتداولة: العصينة عوض المظعنة، وهو تصحيف بين.

وقد تتعدد في معجمه النقدي المصطلحات الدالة على التعهر في الشعر، فيعبر عنه بالعهار كما نجد في قوله متحدثا عن شكوى قصائد ديوان امريء القيس من العيوب التي شانها الشاعر بها: «فقالت «قفا نَبْكِ» وهي أُمُّ ما نَظَمَ من القريضِ، والرائعةُ في الأنيقِ الأَرِيض: إن الكِنْدِيَّ أقرَّ في أبياتي بعهَارٍ، من سرٍّ يكتمُ ومن جَهارٍ، وسمَّى فاطمةَ ولعلَّهُ كاذبٌ، وفي حبَالِ السَّفَهِ جاذِبٌ، وزعَمَ أنَّهُ عَقَرَ مطيَّةً وقطَعَ بِسِواها الطَّيَّةَ»[1]، أو يعبر عنه بالرفث كما يتضح من قوله في نفس السياق: «فأما الكلمةُ التي أولُها: (ألا انْعِمْ صباحاً أيها الطللُ البالي)، فتَذْكُرُ كل ما ذَكَرَت الكلمةُ الأولى وغيرُ يَدِها بما قالَ الطّولَى، لو كانت من ذواتِ الجُدُّرِ لكانتْ ماخوراً يكونُ فيها الرَّفَثُ مَذْخورًا»[2].

وقد يختار مصطلح البغاء والغواية كقوله: «وإن قفا نبك على حُسْنها وقِدم سنِّها لَتُقِرُّ بما يُبطلُ شهادة العدْلِ الرضيِّ فكيف بالبَغِيِّ الأُنْثى، قاتلها الله عجوزاً لو كانت بشريةً كانت مِنْ أَغْوَى البَرِيَّةِ»[3]، أو الفحش كما نجد في قوله: «فأما التي أولُها: (خليلَيَّ مُرَّا بي على أُمِّ جندبٍ) فلو كانت تصلُ إلى قولٍ بلسانٍ لنَفَتْ ما صَنَعَ مِنْ غيرِ الإحسانِ، على أنها أقلُّ من سِواها فُحْشًا..

ما للمُتَغَزِّلِ ولأمِّ جندبٍ عَرَّضَ اَلَهَا للجُدَّبِ»[4].

وقد يكتفي بمصطلح الخنا كما في قوله: «وكذلك التي أولُها: (سَمَا لك شوقٌ بعدما كان أَقْصَرا)، ذَكَرَ أمَّ هاشم البَسْبَاسَةَ فأخْنى في المنطِقِ أن عُدِمَ جبَاسَةَ، وابنةُ عَفْزَرٍ لَمْ تُلْفِ من النَّسْبِ الوَزَرَ»[5].

---

(١) رسالة الدواوين/ إ. عباس: ١٩/١.

(٢) نفسه: ٢١/١.

(٣) رسائله/ عطية: ص ٤٧.

(٤) رسالة الدواوين/ إ. عباس: ٢٢/١.

(٥) نفسه: ٢٢/١.

ونجد مصطلحات أخرى كالفجور والفسق والمنكرات[1] وما قارب معناها، لكن كل ذلك يظل لدى أبي العلاء دلالة اصطلاحية واحدة على الإخلال الفني بأحد أهم عناصر النسيب أعني العفة الشعرية.

ويلمح الشيخ بدهاء نقدي بعيد إلى أن تعهر الشاعر العربي القديم يظل في أبعد صوره أهون مما يأتي به العجمي المتحضر، ولذلك وجد بعض أشعار امريء القيس والفرزدق الفاحشة أصلح - رغم تعهرها - للكناية عما لا يجرؤ عربي على التلفظ به: «وحَدَّثَ بعضُ الواردينَ من حَضْرَةِ هذا الرجلِ بأشياءَ يُكْنَى عنها، ولكنا نجعلُ البَدَلَ مِنْ ذكرِها إنشادَ أبياتٍ لامرِئِ القيس وأبياتٍ للفرزدقِ لأنهما كانا يتظاهران بطلبِ المُنْكَراتِ. قال امرُؤُ القيس... وقال الفرزدقُ.. وأَفْحَشَ في أبياتٍ لا أَذْكُرُهَا ثم وَصَفَ كِبرَهُ فقالَ..»[2].

إن أبا العلاء لم يكن يريد للمتبادي أن يكون عفيف اللسان في نظمه فحسب، ولكن في ما ينشده في المجالس وينيعه من محفوظه[3] الشعري أيضًا.

لقد أبان أبو العلاء عن أنه كان غزلاً خبيرًا بحسن النساء وفتنتهن عندما جعل من ثغر حبيبته كأس خمرة بما فيه من ريق، وخاتمًا من الدر باستدارته حول الثنايا وضيقه، والتلميح إلى الريق يوهم أنه سيستفيض في تصوير متعة الوصال، لكن سلطة العفة الشعرية أو التعافف تتدخل لتجعل هذا الثغر الموصوف أعف من أن يسمح حتى لخال الحسن نفسه وشامته بالاقتراب منه:

حَمَلْتِ من الشَّامَيْنِ أطْيَبَ جُرْعةٍ
وأنْزَرَهَا والقَوْمُ بالقَفْرِ ضُلالُ

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٦٤.

(٢) نفسه: ص ٥٦٤ - ٥٦٦.

(٣) انظر قوله في اللزوم (٢/٦٥٠): إن يسمعوا شرًّا توافوا له ... حفظًا ومثل الشاعر الراويه. وانظر الصاهل والشاحج: ص ١٢٠. والطريف أنه ينقل أحيانًا شعرًا فاحشًا لا ننكره يقول الراجز في أوله: تهزأ مني أن رأتني أحترش... (انظر الفصول والغايات: ص ٤٦٥). وقد تفسر روايته لمثل ذلك بكون غرابة اللفظ تجعله غير مفهوم فيشحب معناه الفاحش.

فَسَقْيًا لِكَأْسٍ مِنْ فَمٍ مِثْلِ خَاتَمٍ
مِنَ الدُّرِّ لم يَهْمُمْ بِتَقْبيلِه خَالُ[1]

III - **العربدة:**

ترتبط العربدة الشعرية بفن الخمريات الذي وجد في مجون الوليد بن يزيد وأبي الهندي وجرأة أبي نواس، ما مكنه من أن يصبح أحد الأصول الفنية/النقدية التي استطاعت بها قصيدة المولدين الحضرية أن تقاوم الأصول البدوية للقصيدة الأصيلة وتتخلص من سلطتها.

ولعل أبا نواس في إغرائه - مُلحًّا - شعراء عصره بجعل التغني بالخمرة بديلاً من تغنيهم بالطلول والبدويات، لم يكن يهدف فحسب إلى ترسيخ الخمرية في الذوق من حيث هي غرض شعري مستقل بنفسه، ولكن إلى جعلها السبيل إلى قتل العفة الشعرية التي يستمد منها النسيب البدوي وجوده، فالخمرة ومجالسها طريق صريح إلى الملذات والمتع المحرمة، ولا مكان للعفة بين هذه المتعة.

إن خطورة الخمرية لم تتجل في تحولها إلى عربدة شعرية لم يتصون عنها أهل الوقار من متحضري الشعراء[2]، ولكن في تسللها إلى قصائد بعض المتصوفة باعتبارها رمزًا من رموز النشوة والسكر الصوفي.

وليست المصنفات التي صنفت في الأشربة[3] وتأثيرها وفي الأديرة[4] وما كانت تستره من قصف ولهو وعبث بالقيان والغلمان إلا ثمرة لتسلط هذا الفن على أذواق الشعراء، ولذلك لم يكن من السهل على شعراء التبادي أن يروجوا قصيدتهم المتعاففة

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٦ - ١٢١٨، وانظر شرح البطليوسي للأبيات: شروح: ص ١٢١٧.

(٢) انظر مثلاً القصة التي يرويها ابن المعتز عن سكره في الدير، وقوله في آخرها مشيرًا إلى ما صحب هذا السكر من مجون:

وكان ما كان مما لست أذكره ... فظن خيرا ولا تسأل عن الخبر. ديوانه/ السامرائي: ٢/١١١.

(٣) انظر مثلاً فصول التماثيل في تباشير السرور: ص ٢٣ - ٤٢.

(٤) انظر مثلاً كتاب الديارات: ص ٥١، ٦٥، ٢١٤، ٢١٨، ٢٣٤.

لدى متلقين تشبع ذوقهم الفني الحضري بظرف الخمريات الشعرية ومجونها ففتنوا بها، بل لم يكن من السهل عليهم الإفلات من تأثيرها، فمهيار الديلمي الشاعر الأعجمي المتبادي الذي عف نسيبه ورق حتى أصبح طريقة[1] شعرية متميزة، وقع – رغم ما سيعرف به من تعافف وتباد – في شرك الخمرية في قصائده الأولى فبدا نواسي[2] النزعة.

لكن هذا التأثير كان يقاوم بأساليب مختلفة، كأن يفرغ الشاعر مقطع الخمرية من دلالته الماجنة بالتنبيه في آخره على أن نشوة السكر منفعة تتبعها مفاسد[3]، أو أن يجعل العفة حاجزا يقيه من فتنة[4] الراح.

وقد يؤثر المتبادي أن يجعل هذه الراح ماء لا يسكر ولا يسلي[5]، أو أن يجعلها تغيب وتختفي دون أن تختفي آثارها، وذلك بأن يجعل نشوة السكر مستمدة من حسن المعشوقة وريقها[6]، أو من غناء الرفاق باسمها[7].

ونجد لدى أبي العلاء ما يشبه هذا في قوله متغزلا بالظعينة:

غَـدَتْ تحـت راحٍ يَـجْـذِبُ الـسِّـتْـرَ مثلما

تَـنَـسَّـمَ راحٌ بـالمُـديـرِ لـهـا تَـسْـطُـو

---

(١) انظر إشارة النقاد إلى الطريقة المهيارية. الخريدة م ١/ ج ٤/ ٣٦٥، والمثل السائر: ٢/٢٤٦، وخزانة الحموي: ص ٩، ونفحة الريحانة: ٢/٣٢٨، والقصيدة عند مهيار: ص ٦٦٦ وما بعدها.

(٢) انظر قوله: نديمي وما الناس إلا السكارى ... أديرها ودعني غدًا والخمارا

هنيئا للهوى إني خلعـ... ت حلمي له وتركت الوقارا. ديوانه: ١/٣٥٠ – ٣٥١.

(٣) انظر قول مهيار بعد وصفه الخمرة: مصالح عيش والفتى من خلالها ... إذا لاحظ الأعقاب فهي مفاسد. ديوانه: ١/٢٢٧.

(٤) كقول مهيار: وسلافة كدم الغزا ... ل تخال مسكًا فارها ...

وسواي واثب لذة ... تفنى ويبقى عارها. ديوانه: ١/٤٠٢ – ٤٠٣.

(٥) كقول أبي الطيب: ياساقيي أخمر في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما هم وتسهيد

أصخرة أنا مالي لا تحركني... هذي المدام ولا هذي الأغاريد. ديوانه: ٢/١٤١.

(٦) هو ما يلمح إليه أبو العلاء في قوله المذكور: فسقيًا لكأس من فم مثل خاتم..... سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٦

(٧) انظر قول مهيار: غنى بهيفاء الرفا ... ق والكؤوس لم تدر

فكل صاح انتشى ... وكل نشوان سكر. ديوانه: ٢/١١.

وقـد ثَـمِـلَ الحــادي بـهـا مـن نَـسيـمِـهـا

كـأنْ غَـالَـهُ مـن كَـرْمِ بـابِـلَ إِسْـفَـنْـطُ[1]

لكن الأسلوب الذي اختاره ونصح به لمقاومة فتنة الخمريات كان أنجع.

إن بابل التي تنسب إليها الخمرة البابلية[2] ليست لدى شعراء التبادي اسمًا لمكان كانت تصنع فيه الخمور فحسب، ولكنه مصطلح ذو مفهوم نقدي يرتبط بالمذهب الشعري الحضري لا من حيث هو غرض موضوعه الخمرة، ولكن من حيث هو مذهب فني يناقض المذهب البدوي أو النجدي الحجازي[3].

وفي نفس السياق النقدي لمصطلح بابل يرد لديهم مصطلح العراق[4] الذي يستدعي مصطلحا نقديا مناقضا له هو الشام، ليصبحا معًا رمزين لمذهبين شعريين متناقضين: العراقي الحضري والشامي المتبادي، فبابل أخت العراق[5] والشام غريبة عنهما، وعندما يبعث أحد الشعراء إلى أبي العلاء بشعر خمري يعلن فيه رغبته في الانتساب إلى مذهبه الشامي، يجيبه بما يفيد أن من يرغب في أن يصبح شاعرًا متمكنا من هذا المذهب مطالب بأن يجنب شعره عبث الخمريات وسفهها[6]:

أَوَالِــــيَ نَـعْـتِ الــراحِ مـن شَـغَـفٍ بها

لـعـلـكَ خــالٌ لـلـمُـدامَـةِ أو عَـمُّ

وَأَنْــــتَ أَبُــوهَــا إنْ غَــدَتْ كَـرَمِـيَّـةً

وَإِنْ سُـكِّـنَـتْ رَاءٌ فَـوَالِـدُهَـا كَـرْمُ[7]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦١٧ – ١٦١٨.

(٢) انظر قول أبي العلاء: فتى عشقته البابلية حقبة ... فلم يشفها منه برشف ولا لثم. سقط الزند/ شروح: ص ٩٥٦. وانظر شرح التبريزي والخوارزمي للفظة «البابلية»: نفسه: ص ٩٥٦.

(٣) انظر مثلاً قول مهيار: لام في نجد وما استنصحته ... بابلي لا أراه الله نجدا. ديوانه: ١/ ٣٣٣.

(٤) سنفصل هذا في المبحث اللاحق.

(٥) انظر قول مهيار رافضًا حضارة العراق: أصبو إلى طيبة من بابل ... ما أقرب الشوق وما أبعدا. ديوانه: ١/ ٢٤٣.

(٦) يؤول البطليوسي (شرحه/ شروح: ص ١١٥١، ١١٥٣) رد الشيخ على هذا الشاعر بأنه كان تنبيها له على سوء أدبه الذي بدا في افتتاحه شعره «بوصف الخمر، وكان لا يليق بمنصب أبي العلاء ورتبته أن يذكر الخمر في تقريظه...».

(٧) سقط الزند/ شروح: ٣/ ١١٥٠ – ١١٥٤.

فَكَيْفَ طَرَقْتَ الشَّامَ والشَّامُ دُونَهُ
جِبَالٌ تَرَدَّى بالرَّبَابِ وتَعْتَمُّ
وَمِنْ بَعْضِ جَارَاتِ العِرَاقَيْنِ بَابِلٌ
وَعَانَةُ وَالصَّهْبَاءُ عِنْدَهُما جَمُّ
أَلَمْ تَرَ أَنَّ الأَوَّلِينَ إِلَيْهِما
نَمَوْا حَسَبَ الخَمرِ الَّذِي رَفَعَ النَّظْمُ
فإياكَ والكأسَ التي بِتَّ ناعِتاً
فما شُرْبُها إلا السَّفاهَةُ والإِثْمُ

إن الرفض النقدي[1] للخمرة كان لدى الشيخ الأسلوب الأنجع لحماية القصيدة المتبادية من العربدة الشعرية، ولعل هذا الرفض يفسر ترفعه عن تدنيس مجالسه بما كان الراغبون في مودته ومجالسته يعرضونه عليه من أنس الخمريات:

فَهَبْ أني دَعَوتُكَ للتَّصافي
على غيرِ المُعَتَّقَةِ الشَّمُولِ
على راحٍ من الآدابِ صِرْفٍ
ونَقْلٍ من بسيطٍ أو طويلِ[2]

ومثل هذا الترفع هو ما جعل الخوارزمي يشرح قوله: (علاني..)، بالهياني لا اسقياني، «لأن أبا العلاء لمْ يكنْ مُولَعًا بشربِ الخمرِ ولمْ يعتَدْ وَصْفَ ذلك في الشعرِ»[3].

---

(١) ننبه هنا على أن رفضه للخمرة في مرحلة السقط كان رفضًا فنيًّا، وأن موقفه الأخلاقي منها لم يظهر إلا بعد اعتزاله وتطليقه الشعر. انظر اللزوم: ٢/٤٤٤، حيث قوله: فلا تشربنها ما حييت وإن تمل ... إلى الغي فاشربها بغير نديم. وانظر الجدل حول علاقة أبي العلاء بالخمرة وشربها في: المتنبي وأبو العلاء المعري: ص ١١٠ – ١١٥، ورجعة أبي العلاء: ص٢٨ – ٢٩.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤٥.

(٣) انظر الشروح: ص ٤٢٥. والمقصود بيت السقط: علاني فإن بيض الاماني ×× فنيت والزمان ليس بفان

ويقوي هذا التفسير أن من أحبهم وأثنى عليهم من أصدقائه الشعراء كالوزير أبي القاسم المغربي كانوا – تعافقًا لا عجزًا – ينأون بأشعارهم عن ذكر الراح ووصفها: «فأما الرَّاحُ فلو ذَكرها لَشَفتْ من الهَرم، وانتَفَتْ من الكَرْمِ إلى الكَرَم، ولم تَرضَ دِنَانُ العُقَارِ بلباسِ القَار، ونسْجِ العنَاكب على المناكب، ولكن تُكْسَى من وَشْيٍ ثيابا، ويُجْعَلُ طِلاؤُها زِرْيابا»[1].

ويكشف هذا الوصف الخمري عن أن ذكرها في الشعر لم يكن يعجز الشيخ، وإذا كان قد زهد فيها فأخلى شعره منها فإنما كان ذلك لصون مذهبه الفني من العربدة الماجنة التي تجر إليها:

وحَـرَّمْـتُ شُـرْبَ الـراحِ لا خـوفَ سائِطٍ
ولـكـنـهـا تَـرْمِـي الـعُـقـولَ بـعُـقَّـال[2]

فالخمريات مرتعها العراق حيث تعاطى الأكوس أُلات التصاوير على عاد المرازبة الأساوير[3]، وهواه كان في الشامين[4]، وأنى للبابلية أن تصبح شامية وا للهائم المفتون بمتع دجلة والعراق وفارس أن يحظى بمودة شاعر عشق البداوة فعف لسانه الشعري:

أمُـعـاتِـبـي فـي الـهـجْـرِ إنْ جـارَيْـتَـنِـي
طَـلْـقَ الجـدالِ وُجِـدْتَ عَـيْنَ
تَـصِـفُ المُـدامَـةَ فـي الـقَـريـضِ وإنمـا
الظـالِمصفةُ المُـدامَـة للمُـعـافى الـسَّـالمِ
والمـاءُ وِرْدِي لا تـزالُ نَـواجِـذي
فـي مُـنْـتَـضـاهُ سَـوابـحـاً كَـأَوازِمِ[5]

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٣٨.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

(٤) انظر قوله: حملت من الشامين..... (سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٦)، حيث يجعل نجدًا شامًا ثانيًا.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٧٦ – ١٤٧٨.

إن نقاوة المعجم وعفة المعاني الشعرية خصيصة مشتركة بين جل القصائد المتبادية، وسقطيات أبي العلاء بعض منها، وإذا كان النفور من فحش الهجاء وتعهر النسيب وعربدة الخمريات مقدمة تؤدي بالضرورة إلى نتيجة شعرية[١] واحدة هي عفة المعجم والمعاني، فإن هذا النفور نفسه يعد نتيجة لمقدمة أولى هي الانتساب إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية أو قصيدة التبادي، وليس سقط الزند في صورته الأخيرة[٢] التي سمح أبو العلاء بروايتها عنه إلا ثمرة لهذا الانتساب.

ثالثًا - تبدية الحضارة وتحضير البداوة:

إن وصفنا للقصيدة المتبادية – أحيانًا – بالبدوية الجديدة أو بالبدوية الحضرية ليس تعدادًا اعتباطيًّا للمصطلحات، ولكنه محاولة لتمييزها نقديًّا من القصيدة البدوية القديمة، وإشارة مقصودة إلى أن التبادي ليس بداوة اجتماعية حقيقية تنتسب إلى تاريخها، لأنه فعل شعري متمرد على التاريخ ينبع من التحضر نفسه فيتجاوزه[٣] لكن دون أن يلغيه، فالحضارة كامنة فيه ولكنها ليست مغذية له بالضرورة.

لقد سعى أبو تمام وأتباعه إلى بناء مذهبهم الشعري الجديد القديم هذا على التوفيق المقصود بين النقيضين: البداوة والحضارة، وعلى المزج الشعري الجاد[٤] بين عناصرها، وكان الوصول إلى ذلك يعد نجاحًا فنيًّا يتباهى به صاحبه ويفاخر.

ويرد الفخر النقدي بتكامل البداوة والحضارة في قصيدة التبادي صريحًا لدى بعض الشعراء كما يتضح من قول مهيار مشيرًا إلى قصيدته:

---

(١) يعلل خلو السقطيات من وصف الخمرة والغلمان بكون حياة أبي العلاء لم تكن حياة لهو(تجديد الذكرى: ص ١٩٠)، لكن الشاعر أكد بنفسه مشاركته في الهزل واللهو في شبابه بقوله: «ما اعتزلت حتى جددت وهزلت». رسائله/ عطية: ص ٩٣.

(٢) لأننا لا نعلم ما كانت عليه الصورة الأولى لديوان السقط. انظر ما يأتي.

(٣) انظر الإمتاع والمؤانسة: ١/١٣٥، حيث يعيب التوحيدي على الحاتمي أنه يريد أن يكون في شعره بدويًّا قحًّا وهو لم يتم حضريًّا.

(٤) نستبعد هنا المحاولات التي كانت تهدف إلى التنقيص من أهمية التبادي كتغزل السلامي بغلام بدوي. انظر ما تقدم.

حـــاضِـــرَةٌ تَحْـسِـبُـهـا بـادِيَـــةً

تَـــدَبَّـــرَتْ داراتِ خَـبْـتٍ فـالـبُـرَقْ[1]

أوقوله:

يَـخْطِرُ فيها الحَضَـرِيُّ بَـدَوِيّاً قُحّاً[2]

وكما يتضح من قوله مصورًا تأثيرها الموحد - لتكاملهما فيها - في ذوق الحضري والبدوي على السواء:

تُـطْـرِبُ الحـاضـرَ البـلـيـغ وإنْ مـرّ

تْ بِـسَـمْـعِ الـبـادي إشْـرَأبَّ وَحَـنَّـا[3]

أو قوله:

يُـحَـدِّثُ حـاضِـراً عـنـهـن بَـادٍ

ويُـطْـرِبُ مَـشْـرِقِـيٌّ مَـغْـرِبِـيّـا[4]

وقد يبني فخره على جعل هذه القصيدة نسيجًا محكمًا من خيوط هي في أصلها متعارضة[5]، وقد يكتفى بالإشارة إلى أن هذه القصيدة تنتسب في آن واحد إلى عدة بيئات شعرية، والتنبيه على أن هويتها مستمدة من مدارس خصائصها الفنية متباعدة.

فما كان يتداوله العلماء واللغويون في بيئة الكوفة الثقافية، كان يختلف في عصر الطائي عما كانت مجالس بغداد توفره من ظرف ومجون، وعما كان يروج في دمشق من أشعار جزلة، لكن ما حبره الشاعر من قصائد كان مزيجًا من كل ذلك:

---

(١) ديوانه: ٣٤٩/٢.

(٢) نفسه: ٢١٣/١.

(٣) نفسه: ٩٢/٤.

(٤) نفسه: ١٩٨/٤.

(٥) انظر قول أبي تمام: الجد والهزل في توشيع لحمتها ... والنبل والسخف والأشجان والطرب. ديوانه: ١٥٨/١. وانظر قوله: يرى حكمة بما فيه وهو فكاهة ... ويقضى بما يقضي به وهو ظالم. ديوانه: ١٧٩/٣.

نِـــيـطَـتْ قـلائـدُ عَـــزْمِـــهِ بِمُـحَـبِّـرٍ

مُـــتَـكَـوِّفٍ مُـتَـدَمْـشِـقٍ مُـتَـبَـغْـدِدِ[1]

وإذا كان شعر الشامي قد اشتهر ببداوته وجزالته، وشعر الحجازي قد عرف بليونة غزلياته، وشعر العراق قد فتن الأذواق برقته وتحضره، فإن شعر الطائي قد أفاد من كل هاته الخصائص فأصبح شاميا حجازيا عراقيا:

قـد ثَـقَّـفَـتْ مـنـه الـشَّـامُ وسَـهَّـلَـتْ

مـنـه الـحـجـازُ ورقَّـقَـتْـهُ المَـشْـرِقُ[2]

إن ألفاظًا مثل العراق وبابل والشام ونجد والحجاز وغيرها، لم تعد لدى الشعراء مجرد إشارات لغوية إلى أماكن جغرافية معروفة ولكنها أصبحت اصطلاحات شعرية نقدية ترتبط مفاهيمها بمختلف المذاهب التي تقاسمت الشعر العربي في عصوره المختلفة، لكن الملاحظ أن مصطلح العراق وبابل يظلان لدى المتبادين رمزًا للمذهب الحضري المولد ونقيضًا فنيًا لمذهبين آخرين أصيلين هما المذهب الشامي والمذهب النجدي الحجازي:

عَـدِمْـتُ دَوائـي بـالـعـراقِ فـربمـا

وَجَـدتُمْ بـنَـجْـدٍ لـيْ طـبـيـبـاً مُـداوِيَـا[3]

وعندما يقول أبو العلاء مفتخرًا بأن قصيدته منسوبة برقتها إلى ليلى الأخيلية[4] وبجزالتها المطربة إلى الشام، وبظرفها وتحضرها إلى العراق:

---

(١) ديوانه: ٢/٥٥.

(٢) ديوانه: ٤/٤٠٠.

(٣) ديوان الشريف الرضي: ٢/٥٧٠/ صادر. وانظر قول الأبيوردي في نجدياته: ألام على نجد وأبكي صبابة.....
ديوانه: ٢/١٧٥. وانظر قول مهيار: أهل القباب ومن بهم لصفد .... للبعد أتلع بالعراق وأبطحوا
وتملحت لي ظبية غورية .... سنحت وظبيتكم بنجد أملح
ديوانه: ١/٢١٣ – ٢١٤.

(٤) يصف شعرها بالرقة الشجية في قوله يصف غناء الحمامة: شجتك بظاهر كقريض ليلى ... س. ز/ شروح: ص ١٤٢٥، وانظر: ص ١٤٢٨.

جـــاءَتْـــكَ لَـــيْـــلِـــيَّـــةٌ شَـــاَمِـــيَّـــةٌ
كـــأنَّـــهـــا بـــالـــعِـــراقِ مَـــولِـــدُهَـــا[1]

يبرهن نقديًّا على انتسابه إلى منهب القصيدة البدوية الحضرية انتساب الشاعر الخبير، لأن التكامل بين هذه الخصائص، من مميزات أشعار هذا المذهب.

لقد جاءت قصيدته «ولَهَا لُطْفُ الشعرِ الَّلَيْلَوِيِّ وطراوةُ القريضِ الشاميِّ وظَرْفُ النظمِ العراقيِّ»[2]، لتكون شاهدًا على أن العناصر الفنية الحضرية والبدوية رغم تناقضهما تصبحان في القصيدة المتبادية وجهًا شعريًّا واحدًا لا يمكن وصفه بأنه حضري صرف أو بدوي قح، لأن الصفتين امتزجتا فيه وانسجمتا انسجام تفاعل وتكامل، لا انسجام تجاور.

وتتعدد المظاهر التي يتجلى فيها هذا الانسجام الشعري وتتنوع، لكنها ترد في معظمها إلى مظهرين اثنين هما: ذوبان العناصر الثقافية وتكامل الجزالة والليونة.

I - ذوبان العناصر الثقافية:

ونقصد به أن العناصر الثقافية المعقدة – عقلية دخيلة ونقلية موروثة – تذوب كلها في الأخيلة البدوية وتتشح بوشاح أشعار الوبريين من الشعراء، وهذا الذوبان هو ما جعل بعض النقاد يقفون حائرين أمام هذا النمط الجديد في صياغة ما هو موروث عن القدماء، وينفون الشعرية[3] عن نظم أبي تمام فيجعلون أشعاره وأشعار أبي الطيب وأبي العلاء حكمة[4] وفلسفة لخروجها بغزارة معانيها وكثافتها فيها عن أساليب[5] العرب المعروفة، لكن حيرة هؤلاء النقاد ظلت حيرة ذهول وعجز عن إدراك

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص٨٣١.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٨٣٢.

(٣) انظر قول ابن الأعرابي في شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل». الموازنة: ٢٠/١. والموشح: ص ٣٠٤.

(٤) انظر الموازنة: ٤٢٥/١، والمثل السائر: ٣٤٩/٢.

(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٣، ٥٧٥.

كنه الشعرية في هذا المذهب الذي لم يكن بالبدوي المطبوع فيحسب على القدماء، ولا بالحضري المصنوع فينسب إلى المحدثين.

وقد كشف من تتبع من النقاد[1] سرقات أبي الطيب الخفية من أرسطو عن قدرة هذا الشاعر المتبادي على أن يلبس المعلم الأول نفسه لباس الشيخ البدوي المزمل في بجاده.

ولعل وصف أبي العلاء بشاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء[2] كان نوعًا من التنبيه النقدي على قوة حضور الثقافات العقلية في أشعاره وفاعليتها فيها.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هذا الوصف ينطبق على لزومياته وحدها، لأن ما ورد في السقط لم يكن إلا بوادر وإرهاصات فلسفية لا تشكل طابعًا واضحًا كما هو الحال في اللزوم «إذ أنها هنا جوهر معانيه جميعًا بينما هي في السقطِ جزءٌ من معانيه كما جاءتْ جزئيةً في أشعار أبي الطيب»[3].

وليس هذا الخفاء الثقافي الذي جعل الدارس يصف ما ورد في السقطيات من آثار ثقافية عقلية بالإرهاصات، إلا أحد مظاهر الانسجام الذي استطاع أبو العلاء بتباديه أن يحققه بين ثقافة عصره المعقدة وبين البداوة الشعرية، فالثقافة العقلية هي هي سواء في السقط أو اللزوم، لكنها «تُلمس باليد في اللزوميات ويحتاجُ الباحثُ إلى أن يُدَلَّ عليها في سقط الزند»[4] لحرص الشاعر فيه على إذابتها في السبك الشعري البدوي.

إن أبا العلاء - لثقته في قدرته العقلية على توليد المعاني واصطياد المجهول منها - كان يحس بأنه يفوق زهيرًا وغيره من فحول القدماء، ورغم ذلك كان شديد الحرص على أن تصاغ هذه المعاني في قالب شعري منسجم يصنع فيه الفكر المثقف بداوة الشعر المطبوع ويفتعلها:

---

(١) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٢٦٤.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٩٤.

(٣) نفسه: ص ١٩٤.

(٤) تجديد الذكرى: ص ٢٠٢. وانظر إشارة الخوارزمي (شروح: ص ١٧) إلى أن السقط ينطوي «على كل نكتة من العلوم».

تَـــــذودُ عُـــــلاكَ شُـــــرّادَ المَـعــانِـــي

إلَـــيَّ فَــمَـــنْ زُهَــيْـــرٌ أو زِيَـــادُ

مِـــن الـــلائِـــي أَمَـــدَّ بِــهِــنَّ طَـبْـعٌ

وَهَـــذَّبَـــهُـــنَّ فِـكْـرٌ وانْـــتِـــقَـــادُ[1]

لقد أدرك الخويي من تأمله في معاني سقط الزند أن «ما من فنون العلم إلا وفي المُدَوَّنِ إشارةٌ إليه ولا دَلالةَ عليه، لا يستَقِلُّ بالإحاطة به إلا من ضربَ بسهامِ العلوم وفاز بأغْلاقِ الفُنونِ»[2]، ولثقة الشارح في ما توافر له من معارف أدبية وشرعية وفلسفية عقلية، أدل على القارئ بأنه دون غيره من الشراح قادرٌ على «الاستقلالِ بكشفِ خفايا أسرارِه»[3]، وليست خفايا السقط التي يشير إليها الشارح إلا ثمرة للمجهود الذي بذله أبو العلاء من أجل تبدية الفلسفة والحكمة في ديوانه.

II- تكامل الجزالة والليونة:

استقرت هاتان اللفظتان في المدونة النقدية باعتبارهما مصطلحين متعارضي المفهوم، فالجزالة في الشعر مظهر من مظاهر جودته وقوته بينما تشير الليونة[4] إلى سهولته وضعفه، إلا أن هذين المفهومين اضطربًا لدى بعض الشعراء والنقاد فلم تعد الليونة تعني الضعف مطلقًا ولا الجزالة تعني الجودة مطلقًا، لأن وصف الشعر بالليونة قد يكون ذمًّا لركاكته وضعفه أو مدحًا لحلاوته وإطرابه، كما أن وصفه بالجزالة قابل لأن يكون ذمًّا له أيضًا، فقد يكون الجزل رديئًا فجًّا[5].

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٣٢١.

(٢) خطبة التنوير: ١/٥.

(٣) نفسه: ١/٥. وانظر قول البطليوسي/ شروح: ص ١٥: «ولعمري إنه لشعر قوي المباني خفي المعاني، لأن قائله سلك به غير مسلك الشعراء وضمنه نكتًا من النحل والآراء، وأراد أن يري معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع الآداب، فأكثر فيه من الغريب والبديع، ومزج المطبوع بالمصنوع، فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه».

(٤) انظر الموشح: ص ٦٢، حيث ينقل المرزباني قول الأصمعي: «طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان»، والفصول والغايات: ص ٢١١ – ٢١٢.

(٥) انظر الصناعتين: ص ٧٠ و٧٣، حيث قول العسكري: «وأما الجزل الرديء الفج الذي ينبغي ترك استعماله فمثل ...».

ويبدو أن تصور شعراء القصيدة البدوية الحضرية للجزالة والليونة كان سببًا في هذا الاضطراب، فهذان المصطلحان المتعارضان يردان لدى هؤلاء وصفا لنفس البناء الشعري لأن الشعر الجيد لديهم ليس ما وصف بالجزالة ونفيت عنه الليونة، ولكنه ما كان جزلاً قويًّا ولينًا رشيقًا في آن واحد:

أنــا مَــنْ سَـمِـعْـتَ لـه وتَـسْـمَـعُ آنِـفًـا
غُـــرَراً رِشـاقــاً فــي الـكــلامِ جِـــزالا[1]

ولا يختلف تصور الشيخ لهذا التكامل بين النقيضين عن تصور غيره من المتباين له، فالليونة - لديه - طرفان: طرف ينظر إلى الإسفاف والضعف والسهولة والركاكة، ولعل من ذلك لديه ليونة[2] شعر البحتري، وطرف آخر ينظر إلى العذوبة والرقة والشجو والرشاقة والإطراب كليونة شعر ليلى الأخيلية[3].

ومثل ذلك الجزالة لديه، فأحد طرفيها ينظر إلى الخشونة الجافية والغلاظة والتشادق والقعقعة والفجاجة والختارة، كرجز رؤبة[4] وطبقته وكشعر ابن هانئ، والطرف الثاني ينظر إلى الفصاحة المستعذبة والسبك المتين والصياغة المحكمة والنسج المتلاحم.

والشاعرية الحقيقية لديه لا تتجلى في تجنب الطرف السلبي لليونة أو الجزالة، ولكن في القدرة على صهر الطرفين الايجابيين رغم تعارضهما في بنية شعرية واحدة تجعل الشعر في آن واحد جزلًا ولينًا، كشعر الوزير المغربي الذي «خَشُنَ فَحَسُنَ ولانَ فما هانَ، لِينُ الشَّكيرِ يدُلُّ على عِتْقِ المِحْضِيرِ»[5]، وكشعر صديقه ابن الخطاب الذي لاين برقة ذوقه وشاعريته المتبادية ما توحش من ألفاظ الأعراب فآنسها وجعل شعره مرتعًا لها، فهز بمنطقه الجزل اللين أعطاف الملوك وذكّر الشيخ صباه:

---

(١) ديوان مهيار: ٦٢/٣. وانظر قوله: وتعرفوا خلقيك من غزل ××× لين ومن متحمس جزل. ديوانه: ٩٥/٣.

(٢) انظر ما تقدم. وانظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣: مثل وشي الوليد لانت ...

(٣) انظر قوله: شجتك بظاهر كقريض ليلى .... سقط الزند/ شروح: ص ١٤٢٥.

(٤) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ٣٧٧: «تصكون مسامع المتدح بالجندل، وإنما يطرب إلى المندل».

(٥) رسائله/ عطية: ص ٤٠.

رَدَّتْ لَطافَتُه وحِدَّةُ ذِهْنِهِ
وَحْشَ اللُّغاتِ أوانِساً بخِطابِه

يا مَنْ له قَلَمٌ حَكى في فِعْلِهِ
أيْمَ الغَضا لولا سَوادُ لُعابه

عُرِفَتْ جُدودُكَ إذْ نَطَقْتَ وطالما
لَغَطَ القطا فأبانَ عن أنسابِه

وهَزَزْتَ أعطافَ الملوكَ بِمَنْطِقٍ
رَدَّ المُسِنَّ إلى اقْتِبالِ شَبابِه[1]

لقد كان أبو العلاء يأنف من اتخاذ شعره مكسبًا، وعندما اضطرته اللباقة إلى الرد على شعر مدحه به أحد الشعراء بمديح مماثل، جعل قصيدته نموذجًا يتعلم منه الشعراء كيف يكونون في مديحهم الجزل اللين أسودًا تزأر بصوت رخيم:

سَنَنْتُ لأرْبابِ القريضِ امْتِداحَهُ
كما سَنَّ إبْراهيمُ حَجَّ مَقامِهِ

فيُثْنِي عليه ضَيْغَمٌ بِزَئِيرِه
ويَثْنِي عليه شادِنٌ بِبُغامِهِ[2]

وفي تعبيره عن الليونة بالبغام تورية جد لطيفة لبعد دلالتها النقدية، فالمباغمة من معانيها مغازلة النساء بكلام لين رخيم، وجعْلُ الممدوح محبوبًا يُعشَق ويُغازل أسلوبٌ جديد ألغى به شعراء القصيدة البدوية الحضرية الفروق بين النسيب والغزل وبين المديح والفخر والعتاب والهجاء.. من حيث هي أغراض تتميز بمعانيها كما يتبين من قول أحدهم:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٢٠ - ٧٢٦.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٥١٧.

أَجِـــــنُّ لـكـم حَـنَّـــةَ الـعـاشِـقـين

فـــأمْــدَحُــكُــمْ مـثـلـمـا أنْــسُـــبُ[1]

وذلك ليصبح الفرق الوحيد الممكن هو طبيعة الصياغة، فالتكامل التقابلي بين الجزالة والليونة الذي أبرزه أبو العلاء من خلال مقابلته الزئير بالبغام مقابلة طباقية، هو نفسه التقابل التكاملي الذي يبرزه مهيار من خلال مطابقته بين سفك الدماء وصب المدام في وصفه لشعر الشريف الرضي:

وقــلائــدٍ قَـــذَفَـــتْ بِـــحَـــارُكَ دُرَّهَـــا

وقَـضَـى لِـسـانُـكَ رَصْـفَـهـا ونِـظـامَـهـا

حَـمَّـسْـتَ حـتـى قِـيـلَ صَـبَّ دِمـاءَهـا

وغَــزِلْــتَ حـتـى قـيـلَ صَـبَّ مُـدامَـهـا[2]

وليس ذلك كله إلا تجسيدًا للتقابل بين صياغتين شعريتين لا ثالث لهما هما الحميس والغزل، وليس هذا التقابل نفسه إلا مقابلة بين الجزالة والليونة، فالجزالة وجه للحميس والليونة وجه للغزل أو النسيب:

وَتَــعَــرفُــوا خُــلُــقَـيْــكَ مِـــنْ غَـــزِلٍ

لِـــيِنٍ ومِـــنْ مُــتَــحَــمِّــسٍ جَـــــزْلِ[3]

إن تجاوز مفهوم الغرض الشعري من حيث هو معنى إلى مفهوم الغرض/ الصياغة أو الغرض الأسلوبي، والاكتفاء بتقسيم الشعر إلى حميس يشمل المديح والفخر وما أشبههما من الأغراض وغزل[4] ينتسب إليه التشبيب والنسيب، أسلوب نقدي اختاره الشعراء المتبادون لجعل مفهوم القصيدة محصورًا في ضربين من

---

(١) ديوان مهيار: ٩٧/١.

(٢) نفسه: ٣٦٩/٣.

(٣) نفسه: ٩٥/٣.و انظر قوله في (٥١/١): يروقك منها جزلها وحميسها ... إذا راق من أبيات أخرى نسيبها.

(٤) انظر قول مهيار: في طرفها تغزل وقلبها ... حماسة تنسبها للحمس. ديوانه: ٣٢/٢. وانظر قوله: تصاغ لها الحماسة من معاني ... علاك ومن محاسنك النسيب. ديوانه: ٧٢/١.

الصياغة: الحميس الجزل والغزل اللين، وهي الثنائية النقدية التي سهلت عليهم تصور التكامل بين النقيضين وتحقيقه من خلال الوصول إلى صياغة واحدة تكون جزالتها هي نفسها ليونتها.

إن الأصل في الأبنية الشعرية البدوية الحزونة والجزالة البعيدة عن الرقة، ولذلك كانت ليونة النسيب ضرورية للتخفيف من جفاء هذه الحزونة ومتانتها:

فَدونَكَهَا لولا لَيانُ نَسيبِها
لظلتْ صِلابُ الصَّخْرِ منها تَصَدَّعُ[1]

ولا يقصد أبو تمام هنا أن ورود النسيب في مطلع القصيدة هو الذي خفف من حزونتها، وإنما يقصد أن ليونته امتدت إلى صياغة باقي الأغراض ولابستها حتى أصبح من الصعب على الخبير بأغراض الشعر الجزم بأن نسيب القصيدة البدوية الحضرية يتميز من مديحها:

طابَ فيه المدحُ والْتَذَّ حتى
فاقَ وصْفَ الديارِ والتَّشْبيبا
لَوْ يُفاجَا رُكْنُ النسيبِ كثيرٌ
بمعانيه خالَهُنَّ نَسيبا[2]

إن توحد الصياغة الذي يؤدي إلى التباس النسيب أسلوبيًّا بالمديح أو غيره من فنون الحميس، كان الصورة المثالية لتكامل جزالة التبدي وليونة التحضر التي سعى إليها كل الشعراء المتبادين وافتخروا بالوصول إليها:

وإذا ما دَعَوْتُ شِعْرِيَ فيه
طَرِبَ المَدْحُ واستهَلَّ النسيبُ

(١) ديوان أبي تمام: ٢/٣٣٤.
(٢) نفسه: ١/١٦١.

مِـــــدَحُ كـالـنـسـيـبِ رِقَّـــــةَ ألْـفَـا
ظٍ ومـالـلـنـسـيـبِ مـنـه نَـصـيـبُ[1]

وإذا نحن أدركنا أهمية رقة الألفاظ هذه في صبغ النسيب والحميس بصبغة أسلوبية موحدة، أمكن إدراك الدلالة النقدية لاستعمال أبي الطيب ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب الحماسية[2]، فهذا الشاعر كان كغيره من شعراء القصيدة البدوية الحضرية يسعى إلى تجسيد النموذج الشعري للقصيدة/الصياغة التي تذوب فيها الأغراض بعضها في بعض أسلوبيًّا، من خلال ذوبان الجزالة في الليونة والليونة في الجزالة.

وعندما يقول أبو العلاء جاعلاً العتاب الموجع في قصيدة صديقه مطربًا كالنسيب:

وحَـــدا الـنـسـيـبُ إلـى الـعـتـابِ كـأنـه
ريـشُ الـسِّـهـامِ حَـذَتْ غُـروبَ لَـهـاذِمِ[3]

تظل الغاية النقدية البرهنة على أن الجزالة والليونة في هذه القصيدة قد تكاملتا وامتزجتا امتزاجًا تامًّا، فالنسيب «مَبْنِيٌّ على اللِّين، والعِتابُ مما يَجفو على السمعِ»[4]، لكنهما أصبحا لديه غرضًا واحدًا لأنهما أصبحا صياغة واحدة، وهذه الصياغة هي نفسها ما أعجب به وأثنى عليه في قوله منوهًا بشاعرية الوزير المغربي: «فالقَسِيبُ في تضاعيفِ النَّسِيبِ والشَّبابُ في ذلك التَّشْبِيبِ.... وقد جَمَعَ أَلِيلَ ماءِ الصَّبا وصَلِيلَ ظِماءِ الظُّبَا»[5]، وليس ما وصفه طه حسين بالبديع البدوي الجزل الذي حل محل البديع الحضري المهلهل[6] في قصيدة أبي العلاء إلا مظهرًا من مظاهر هذا التوحيد[7]. لقد

---

(١) يتيمة الدهر: ٣٠٦/٣. والشعر للرستمي.

(٢) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١، حيث يجعل الثعالبي هذا من محاسن شعره.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨١.

(٤) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٤٨١.

(٥) رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٦) تجديد الذكرى: ص ١٨٧.

(٧) انظر قول طه حسين: «على أن بداوة أبي العلاء لم تمنعه من اصطناع البديع ... ولقد كان عهدنا بالبديع حضريًّا مهلهلاً، فإذا نحن نراه في شعر أبي العلاء الآن بدويًّا جزلاً». تجديد الذكرى: ص١٨٧.

رسخ أبو العلاء نقديا صورة الانسجام بين النقيضين من خلال رفضه للين المخنث والخشن الجافي ولو كان ذلك مما نظمه القدماء أنفسهم[1]، وبترسيخه هذه الصورة جعل - كغيره من شعراء القصيدة المتبادية - الحلم النقدي[2] بالبداوة المتحضرة والحضارة المتبدية حقيقة شعرية. وتظل هذه الحقيقة مضافة إلى العفة الشعرية وإلى التبادي الشاهد الفني على تمسك أبي العلاء بنسبه الشعري الذي جعله وريثًا من بين الورثة الذين اؤتمنوا على المنهب الذي وضع أبو تمام جاهدًا[3] أساسه وأكمل أبو الطيب مقتدرًا بناءه، مذهب القصيدة البدوية الحضرية.

إن انتساب أبي العلاء إلى الشعر بنظمه سقط الزند كان نتاجًا خصبًا للتلاقح بين تشبعه بالثقافة المحدثة، وبين افتنانه بفحول الشعر القديم ومن تأياهم من حذاق المحدثين ومشاركته أعلام القصيدة البدوية الحضرية في نسبهم الشعري، لكنها خصوبة أراد لها الشاعر عامدًا أن تصبح في حياته نفسها مجرد ذكرى، فقد أجبر نفسه على تطليق الشعر والانتساب إلى ما سواه[4]، بل وعلى العودة إلى ديوان السقط نفسه للنظر فيه من جديد، من خلال زاوية أخلاقية جعلته يحاول إعادة إنجازه بمراجعته للتعفية على صورته الأولى وإخراجه في صورة ثانية مهذبة لا تتأذى منها رؤاه الفكرية/ الأخلاقية الجديدة.

****

(١) انظر موقفه من شعر عدي وطبقته (الفصول والغايات:ص ٢١٢) ورفضه لخثارة رجز رؤبة وطبقته. ر.الغفران: ص٣٧٧.

(٢) هو الغاية الأسلوبية التي سعى أبو تمام مؤسس المذهب البدوي الحضري إلى بلوغها.

(٣) انظر قوله: سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه ... وإن كان لي طوعًا ولست بجاهد. انظر ديوانه: ٢/٧٧، وما تقدم.

(٤) انظر ما يأتي.

الفصل الثاني

إنجاز السقط: الدلالة والصور والحدود

عندما زار ناصر خسرو معرة النعمان وأبو العلاء حي، نقل عمن لقيهم هناك أن الشيخ كان له آنذاك «أكثر من مائةِ ألفِ بيتٍ»[1].

وقد تبدو كثرة هذه الأبيات عندما تقاس إلى حجم الدواوين الشعرية العربية الكبيرة[2] مبالغة تتيح للدارسين الشك في صحة الخبر ودقته، وقد يكون هذا الشك ضروريًّا عندما تكون الغاية من الدراسة توثيق الأخبار والتأكد من صحتها من خلال نقد المتون والمرويات، لكنه يصبح محدود الدلالة نقديًّا عندما تتعلق الدراسة بشاعرية أبي العلاء وشعرية نظمه، لأن توزع متنه الشعري بين «سقط الزند» و«اللزوم» و«استغفر واستغفري»، و«جامع الأوزان» وما سواها لم يكن مجرد تعدد مجاني في الأسماء، ولكنه كان مظهرًا لتحولات شعرية/فكرية في إنجازه جعلت سقط الزند بمجموع أبياته التي تبدو بعددها جد قليلة بالقياس إلى المائة ألف بيت، يتفرد دون باقي دواوينه بالإفصاح عن شاعريته والإنباء عن غريزته، غريزة أراد الشاعر لفاعليتها[3] ألا تمتد إلى دواوينه الأخرى.

---

(١) سفر نامه/ تعريف: ص ٤٦٣.

(٢) كديوان مهيار الذي بلغ حوالي ٢٥ ألف بيت. أما أشعار العجم فبلوغ مثل هذا العدد فيها لا يكون متعذرًا. انظر مقدمة ترجمة الشاهنامه: ص ٧٠، حيث يشير المحقق إلى ما يفيد أن أبياتها بلغت ٦٠ ألف بيت، والمثل السائر: ٤١٩/٢.

(٣) انظر المبحث الخاص بفاعلية الغريزة: القسم الأول.

المبحث الأول

دلالة الديوان في المتن الشعري العلائي

ذكر التبريزي أن شيخه أبا العلاء كان في مرحلة العزلة ينفر تلامذته من دراسة السقط ويحثهم[1] على الاشتغال بغيره من دواوينه كجامع الأوزان واللزوم، لكن يبدو أن هذا التنفير لم يحل بعد موته، دون شهرة السقط وشيوعه في مجالس الدرس، فالسمعاني يذكر في القرن السادس أن شعره المعروف بسقط الزند كان سائرًا مشهورًا[2].

وقد يجد الدارسون في الشبهة العقدية التي أحاطت بديوان اللزوم[3] ما يفسر هذه الشهرة، إلا أن عجز دواوينه الأخرى عن منافسته يدل على أن القدماء وجدوا فيه من مظاهر التجويد الفني ما افتقرت إليه أشعاره الأخرى، فقد نبه الصفدي[4] على أن أحسن شعره على كثرته سقطياته، وانتهى ابن حجر إلى أن أشعاره «في المدْحِ والغزَلِ والرِّثاءِ التي في سقط الزند في نهايةِ الجودَةِ»[59].

إن وصف العلماء لهذا الديوان بأنه شعر أيام الصبا[5] لم يمنعهم من تفضيله على باقي دواوينه والعناية به[6] وبشرحه، لأنهم أدركوا بل اقتنعوا بأنه كان أحسن أشعاره[7]، لكن هذا التفرد بالجودة الذي ميز السقط من باقي أشعاره لا يمكن أن

---

(١) انظر مقدمة الايضاح/ شروح: ص ٣.

(٢) الأنساب: ١/ ٤٨٤.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٧٩، حيث يتحدث المؤلف عن عدم اهتمام القدماء بشرح اللزوم.

(٤) الوافي بالوفيات: ١٠٢/٧.

(٥) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٥. وقد وصف الشيخ نفسه هذا الديوان بأنه شعر الصبا: انظر خطبة السقط.

(٦) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٥.

(٧) نفسه/ تعريف: ص ٥٣٥. وانظر قول الباخرزي: «ورأيت ديوان شعره الذي سماه سقط الزند وهتف فيه كالحمام على فنن غصن النبات من الرند». دمية القصر: ١٥٨/١.

يعد شاهدًا على إصفاء الشاعر وضعف شاعريته بعد نظمه هذا الديوان، فأبو العلاء كان يعلم أن ما سوى سقطياته من الدواوين شعر متوسط[١] لأنه أراد لأشعار صباه وحدها أن تكون شاهدًا على قوة شاعريته.

لقد كان الشيخ يدرك أن سكوت الشاعر المجيد عن قول الشعر يعد - كالتقصير - علامة لتخلفه عن غيره إذا كان الشعر صناعة له ومكسبًا[٢]، لكنه كان في الحين نفسه مقتنعًا بأن قوة الشاعرية لا تقاس بكم المنظوم ولكن بكيفه، لأن الشاعر عندما يبلغ بنظمه نهاية الجودة يجعل أشعاره اللاحقة تكرارًا كميًّا لا يغير من الكيف، ولذلك لم يكن يرى الشاعر - إذا أجاد في القليل الذي قاله - ملزمًا بأن يبرهن على رسوخ قدمه في الشعر بالاستمرار في نظمه، فالقدرة على القليل - لديه - تنبئ بالقدرة على الكثير إذ «ليسَ الرِّيُّ عن التَّشافِّ، وتُعْلِمُكَ بِجَنَى الشجرةِ الواحدةُ من ثِمَارِهَا، ويَدُلُّكَ على خُزامَى الأرضِ النَّفْحَةُ من رائحتِها»[٣].

إن قرض الشعر لديه كان مقترنًا بولع شديد بالموزون ورغبة في التباهي جره إليهما سن الصبا ومرح الشباب، لكن الولع ما لبث أن أصبح بتقدم السن فتورًا فنفورًا تجلى في وضعه خطبة الديوان ليعلن فيها نهاية السقطيات وسكوته عن قول الشعر وتحوله عنه إلى نشاط فكري آخر[٤]: «وقد كنت في رُبّان الحداثة وجِنّ النشاط مائلاً في صَغْوِ القريض أعْتدُّهُ بعض مآثر الأديب ومن أشراف مراتب البليغ، ثم رفضته رفضَ السَّقْبِ غِرْسه والرَّأْلِ تَريكته، رغبةً عن أدب معظمُ جيِّده كذِبٌ ورديئُهُ ينقصُ ويَجْدِبُ»[٥].

---

(١) يستثنى من ذلك ديوان الدرعيات كما سنوضح.

(٢) انظر خطبة السقط، حيث قوله: «والجيد من قيل الرجل وإن قل يغلب على رديئه وإن كثر، ما لم يكن الشعر له صناعة ولفكره مرنا وعادة». شروح: ص ١٠.

(٣) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٤) انظر المبحث اللاحق الخاص بالتوبة من الشعر.

(٥) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

لقد صاغ أبو العلاء من الموزون بعد إعلانه تطليق الشعر ما جعل سقط الزند لا يمثل إلا نسبة ضئيلة (٣٪)[١] بالقياس إلى مجموع ما نظمه، وإذا أجاز النقاد لأنفسهم أن يعدوا ما سوى سقطياته من كلامه الموزون شعرًا فإن صفة التوسط والضعف ستكون لصيقة بهذا الكلام الذي عدوه شعرًا، ورغم ذلك لا يرى أبو العلاء ذلك مشككًا في قوة شاعريته إذ «الجَيِّدُ مِنْ قِيلِ الرجُلِ وإِنْ قَلَّ يَغْلُبُ على رديئِه وإن كَثُرَ ما لم يكن الشعرُ له صناعةً ...» [٢].

إن أبا العلاء وهو يعلن رفضه للشعر لم يكن يهدف إلى أن ينفي عن نفسه صفة الشاعر ولكن إلى أن يكون شاعرًا من خلال سقط الزند وحده، لأنه كان يعلم أن في الشعر القليل الذي تضمنه هذا الديوان جملاً «يَدْ لُلْنَ على الغَرَضِ»[٣] ويؤكدن أنه كان من مجيدي الشعراء.

****

---

(١) إذا ما قسناه إلى ما ذكره الرحالة الفارسي ناصر خسرو. انظر سفرنامه/ تعريف: ص ٤٦٣، حيث يذكر أنه سمع أن لأبي العلاء أكثر من مائة ألف بيت.

(٢) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٠.

المبحث الثاني
صور الإنجاز

تتجلى دلالة سقط الزند في المتن الشعري العلائي، - كما أوضحت - في كونه لدى صاحبه الديوان المعرف بشاعريته دون ما سواه من دواوينه، وقد كان لاسم الديوان وخطبته الدور النقدي الأول في رسم الحد الفاصل في موزون كلامه بين الشعر والنظم، والإعلان عن نهاية مرحلة الشعر في مسيرة الإنجاز الموزون، والإنباء برحيل أبي العلاء الشاعر ليترك مكانه لأبي العلاء العالم المفكر.

أولاً - التسمية:

يبدو أن سقط الزند - حسب ما استطعت الوصول إليه - كان في تاريخ الشعر العربي أول ديوان شعري لشاعر واحد[١] يحمل اسمًا خاصًّا به، ولا يشير أبو العلاء في خطبته إلى أنه سماه بهذا الاسم، لكن إشارته في شرحه له إلى «الكتابِ المعروفِ بسَقْطِ الزَّنْدِ»[٢] تفيد أنه هو الذي سماه بهذا الاسم كما سمى باقي دواوينه.

ويؤكد ذلك قول تلميذه التبريزي: «وكان قد لَقَّبَ هذا الديوانَ بسَقْطِ الزَّنْدِ لأن السّقْطَ...»[٣].

ولا نجد في المصادر القديمة ما يشير بدقة إلى التاريخ الذي سماه فيه بهذا الاسم، وقد يتوهم من إشارة القفطي إلى أن أبا العلاء لما رحل إلى العراق «اشتهرَ

---

(١) سبق بعض المصنفين والعلماء إلى تسمية بعض المختارات والمجموعات الشعرية بأسماء خاصة بها كالمعلقات والحماسة والوحشيات...الخ، لكن التسمية تتعلق بأشعار مختلفة تعدد قائلوها.

(٢) انظر خطبة ضوء السقط: ورقة ٢ أ/ تحقيق: ص ٢.

(٣) خطبة شرح التبريزي/ شروح: ١/ ٤.

ذِكْرُهُ ببَغْداد وقُرِئَ عليه كتابُه سَقْطُ الزَّنْدِ...»[1] أن الديوان كان يحمل هذه التسمية أثناء وجوده ببغداد، وهو ما يلزم بجعل التسمية سابقة للسقطيات التي قالها بعد رحيله إلى العراق، لكن ما نقله الخطيب البغدادي يدل على أن القفطي سمى الديوان بما آل إليه لا بما كان عليه أثناء وجود الشاعر ببغداد، فهو - أي البغدادي - ينقل عن القاضي التنوخي ما يفيد أن هذا الأخير تلمذ لأبي العلاء «وأنه قَرأ عليه ديوانَ شعرِه ببغداد»[2].

إن الخطيب الذي يروي عن التلميذ مباشرة لا يشير إلى اسم الديوان لأنه لم يكن أنذاك قد اكتمل وسمي، وهو ما يؤكده بعده بزمن قليل ابن الأنباري في قوله: «قال أبو القاسِمِ التَّنُوخِيُّ: وَرَدَ بغدادَ وقرأتُ عليه شِعْرَهُ»[3]، بل إن عدم وجود مصطلح ديوان في حديث التنوخي عما قرأه على الشيخ دليل على أن الشاعر لم يكن آنذاك قد عزم على جمع أشعاره في ديوان مستقل بله تسميتها.

وما نرجحه أن التسمية كانت متأخرة عن التاريخ الذي وضع فيه خطبته معلنا تطليقه للشعر ورفضه له، ولم يكن هذا الرفض إلا موقفا من عدة مواقف أثمرها تحول رؤاه الفكرية بعد رحيله إلى بغداد وجسدتها العزلة باعتبارها الترجمة السلوكية لهذا التحول، وهو ما يجعلنا نميل إلى أن تاريخ التسمية كان بعد سنة ٤٠٠ هـ وقريبًا من الفترة التي تراجع فيها عن توبته من الموزون مؤثرًا النظم الصادق[4] رغم ضعفه على العودة إلى أكاذيب التجويد الشعري.

إن تسمية الديوان باسم يميزه عمل توثيقي كانت الغاية منه منع اختلاطه بما نظمه من دواوين أخرى يحمل كل واحد منها اسمًا خاصًّا به، ولكن تسميته بسقط الزند دون ما سوى ذلك من الأسماء تظل إشارة نقدية مقصودة إلى خصائص فنية توافرت في أشعاره[5] دون غيره من دواوينه.

---

(١) إنباه الرواة: ١/٨٥.

(٢) تاريخ بغداد: ٤/٢٤٠.

(٣) نزهة الالباء: ص ٣٥٣.

(٤) ينبه هنا على أن دلالة اللزوم في متنه الشعري غير دلالة السقط، كما سنوضح.

(٥) انظر لغة الشعر عند المعري: ص ١١.

وقد جعل بعض الدارسين هذه التسمية تعبيرًا عن تواضعه[1] واعترافا منه بما يشوب أول شعر يقال من ضعف، لكن الدارس نفسه يبطل هذا التفسير عندما يشير إلى اعتداده[2] بقوة شاعريته وجودة أشعاره في خطبة الديوان.

وبعض ما ذكره الدارس فيه نظر إلى كلام التبريزي الذي ذهب إلى أن الشاعر «كان قد لَقَّبَ هذا الديوانَ بِسَقْطِ الزَّنْدِ لأنَّ السَّقْطَ أولُ ما يخرجُ من النارِ من الزَّنْدِ، وهذا أولُ شِعْرِهِ وما سَمَحَ به خاطرُه فَشَبَّهَهُ به»[3]، إلا أنه لم يشر إلى أي تواضع أو اعتراف بالضعف لأن السقط كله - لا بعض القصائد فقط - كان يعد لديه من أول شعره بالقياس إلى الدواوين اللاحقة.

ويفسر الخوارزمي الزند بأنه «هنا مَجازٌ عن الطَّبْعِ»[4]، والأرجح أن «الزند» في التسمية مصدر من زند معناه القدح بالعود الذي يسمى الزند على العود الثاني المسمى زندة، فيكون الطبع حسب هذه الصورة البيانية هو الزندة لا الزند، وهو نفس ما يدل عليه قوله في الخطبة: «امتحان السُّوسِ»[5] لأن الطبع أو السوس أو القريحة أو الغريزة أو الحس[6] هو الذي يزند ليوجد بالفعل ما كمن فيه بالقوة، أما عود الزند نفسه الذي تلمح إليه الصورة فيجب أن يكون مجازًا على الفكر أو الجهد العقلي الذي يبذله الشاعر لحث طبعه وتحريكه، وليس كل زند بوارٍ[7] ولا كلُّ قادحٍ بِمُوقِدٍ:

تَكْبو زِنادُ القادِحينَ وعَامِرٌ
بالشامِ تَقْدَحُ مَرْخَها وعَفارَها[8]

---

(١) انظر الجامع: ٩٩٢/٢.

(٢) نفسه: ٩٩٣/٢.

(٣) خطبة شرح التبريزي/ شروح: ٣/١.

(٤) شروح: ١٨/١.

(٥) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠

(٦) انظر مختلف المصطلحات المترادفة التي يعبر بها أبو العلاء عن الاستعداد الشعري الفطري الموجود بالقوة لدى بعض الناس.

(٧) انظر قوله: وغيل المازني من الليالي ... بزند من خطوب الدهر واري. اللزوم: ٥٦٤/١.
وانظر قوله: يا آل يعقوب.......... ... من وري زند ولكن وري أكباد. اللزوم: ٣٨٠/١.

(٨) اللزوم: ٥١٢/١.

إن الصورة التي اختارها الشاعر الناقد - أي صورة السقط المتطاير من قدح الزند على الزندة - كانت تشخيصا بيانيا ونقديا مقصودا للتكامل بين الخبرة بقوانين الصناعة الشعرية وبين هدي الغريزة الخالصة في صناعة أشعار هذا الديوان، وهو نفس التكامل الذي افتخر بتحقيقه في افتخاره بأن سقطياته أمد بها الفكر وهذبها الفكر والانتقاد[1]، إلا أن اختياره النار نواة لهذه الصورة يوحي بأنه جعل هذه التسمية تلخيصًا نقديًّا لكل التحولات التي عرفتها مرحلة انتسابه إلى الشعر منذ بدأ يتعاطى النظم إلى أن سكت وتنكر لغريزته الشعرية، فاسم الديوان يحيل على زمن كان قبسه الشعري فيه قد أذكي مدة قبل أن تطفأ ناره:

وعَهِدتُني زَمَنَ الشبيبةِ ذاكِياً

قَبَسي فأُخْمِدَ والخُطوبُ تُغَيِّرُ[2]

والنار جوهر[3] لطيف محرق، ومن خصائصها الكمون في بعض الأجسام [4] إلى أن تحرك فيصبح الارتفاع والانتشار[5] خصيصة لها، إلا أن الانتقال من الكمون والخفاء إلى الانتشار والإضاءة لا يتم طفرة، فأصل كل نار مضطرمة سقط قليل حجمه وعدده:

والناسُ كالنارِ كانوا في نَشاءَتِهِمْ

يُسْتَضْوَأ السقْطُ منها ثم ينْتشِرُ[6]

وإذا كان أبو العلاء قد جعل شعر ديوانه الأول سقطًا، فلأن هذا الشعر على قلته قد توافرت فيه خصائص الجودة والبراعة التي كانت ستتوافر في الشعر الجيد الكثير

---

(١) انظر سقط الزند/ شروح: ص ٣٢٣، حيث قوله: من اللائي أمد بهن طبع... وهذبهن فكر وانتقـاد.

(٢) اللزوم: ٤٤٧/١.

(٣) التعريفات: ص ٢١٤.

(٤) انظر قول أبي نواس: ... ككمون النار في حجره. ص ٤٢٨.

(٥) انظر قوله عن الطباع: فقد جبلت على فرس وضرس ... كما جبل الوقود على التنمي. اللزوم: ٤٦١/٢.

(٦) اللزوم: ٤٣٠/١.

لو أراد له الشاعر الساكت أن يغزر، وهذه القلة الجيدة التي عبر عنها مجازًا بالسقط هي نفسها التي عبر عنها بقوله: «وَيَدُلُّكَ عَلَى جَنَى الشَّجَرَةِ الوَاحِدَةُ مِنْ ثِمَارِهَا..»[1].

لكن ربط القلة بالجودة لا يعني أن كل من قل شعره مجيد بالضرورة، فالسقط شرارة ترمي بها نار الطبع، لكنها لاتنير إلا بشاعرية من خبر الصناعة وأحاط بأسرارها:

إنْ صادَفَتْ أرْضًا أرَتْكَ خُمودَها
أو وافَقَتْ أكُلاً أرتْكَ مَنارَها[2]

وما تطاير من سقط زند أبي العلاء - لقوة طبعه - وجد خبرة بالصناعة وعلمًا واسعًا فأنار على قلته. وإذا كان هذا النور لم يدم فلأن الشاعر قد أخباه لا لخبوه.

فالشاعر النبيه كان ما يزال حاضرًا عندما سكت أبوالعلاء الإنسان عن قول الشعر، وجمر الغريزة كان ما يزال متوهجًا لكن الصمت أخفى ضوءه:

أمْرٌ بَدا ثم أخْفَى شأنَهُ قَدَرٌ
كالنارِ ماتتْ فلم يُنْشَرْ لها قَبَسُ
وخامِلُ ما نَأتْ عنه نَباهتُهُ
كأنه الجمْرُ غَطّى ضَوْءَهُ اليَبَسُ[3]

لقد أدرك أبو العلاء عندما تحول فكره وعزم على الاعتزال أن نار الشعر قوة تنفع كما تضر، واكتشف بعد أن نبهه حلم الكهولة من غفلته أن نار شعره كانت جائرة فاستقال الله العثرة[4] فيها واستغفره وأخمدها، ثم زند من عقله نارًا معتدلة ناحيًا نحو موزون من الكلام عده العلماء شعرًا ورآه هو بعين الناقد نظمًا بان نفعه فغابت جودته:

---

(١) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

(٢) اللزوم: ١/٥١٢.

(٣) اللزوم: ٢/ ٢٠.

(٤) انظر قوله في خطبة السقط/ شروح: ص ١٠: «وما وجد لي من غلو..... فأستقيل الله العثرة فيه..... والله تعالى أستغفر».

سُلطانُكَ النارُ إن تَعْدِلْ فَنافِعَةٌ

وإنْ تَجُرْ فلها ضَيْرٌ وإِحْراقُ[1]

أما سقط الزند فقد ظل بعد أن جعل التسمية ختمًا له الشاهد على أنه لما قدح أورى.

ثانيًا - الخطبة:

كانت الخطب والمقدمات[2] في المصنفات قد أصبحت في عصر أبي العلاء منهجًا معروفًا في التأليف، ورغم ذلك لا نعثر – حسب ما اطلعت عليه – على شاعر قبل أبي العلاء وضع لديوانه خطبة ومقدمة، فخطب الدواوين شأنها شأن أسمائها كانت ثمرة من ثمرات الفكر الشعري/النقدي العلائي.

ويستنتج من إشارته إلى هذه الخطبة في قوله في مقدمة اللزوم: «وقد كنتُ قلتُ في كلامٍ لي قديم: إني رفضْتُ الشعرُ رَفْضَ السَّقْبِ غِرْسَهُ والرَّأْلِ تَريكَتَهُ....»[3]، أنها قيلت في تاريخ مبكرٍ بالقياس إلى تاريخ كتابة خطبة اللزوم، كما يدل اعترافه بما ورد في السقطيات من غلو وكذب في المديح والنسيب أنه كتبها قبل أن يميل إلى مراجعة الديوان وإسقاط بعض أشعاره أو تغييرها، وفي ذلك ما يجعل اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ أقرب الأحداث إلى تاريخ كتابتها.

وتبدو الخطبة في ظاهرها ديباجة شكلية لما سيتضمنه الديوان من أشعار، لكن تحليل مضمونها ووضعها في سياق تحولات إنجازه الشعري يكشف لنا عن أنها كانت في آن واحد خاتمة تؤرخ لرحلة الكتابة الشعرية لديه، ومقدمة ترسم للمتلقي حدود فضائها وتعرفه بمنطقها وتيسر له سبل تقصي جماليتها، وتأملاً نقديًّا فكريًّا في مفهوم الجودة الشعرية وحقيقتها.

---

(١) اللزوم: ٢/١٨٣.

(٢) وتسمى الخطبة أيضًا رسالة. انظر عبث الوليد: ص ١٤٧.

(٣) م. اللزوم:١/٣٨. ويقصد قوله عن الشعر في خطبة السقط/ ش:ص:١٠: «ثم رفضته رفض السقب غرسه والرأل تريكته».

ويمكن تلخيص كل ذلك في كون الخطبة:

I - تنبئ بانتهاء مرحلة الشعرالمجود وبداية مرحلة الفكر الأخلاقي، وتخبر برحيل أبي العلاء الشاعر وظهور أبي العلاء المفكر، وتجزم بأن الشعر ليس من مآثر الأديب ولا من أشرف مراتب البليغ.

II - تعلن ختمه سقط الزند وتحدد طبيعة الشعر الذي ضمه، وتؤكد أنه رغم قلته بلغ غاية الجودة وأن قلته هذه لا تعود إلى إصفاء الشاعر وعجزه عن النظم ولكن إلى عزمه على التوبة من الشعر.

III - تؤكد أن رفضه للشعر ليس قرارا مؤقتا ولكن تطليقا لا رجعة فيه.

IV - تفيد أن القليل من الشعر الجيد يشرف صاحبه ويغنيه عن رديئه الكثير، ما لم يكن قد تفرغ للنظم وجعله صناعة يتكسب بها فيحاسب إذ ذاك على الرديء والجيد.

V - تحدد مصدر الجودة الشعرية وتربطها بالغلو والكذب والمين والبعد عن الحقيقة.

VI - ترد صناعة الشعر العربي إلى غرضين كبيرين: غرض يقوم على ادعاء الفضائل للنفس أو للممدوحين هو المدح[1]، وغرض ثان يبنى على الافتراء على المحصنات والظهور بمظهر من لا يفارقهن هو الغزل.

VII - تؤكد خبر تعففه عن التكسب وتبين أن ما ضمه السقط من مدائح لم يكن للاستجداء، ولكن رياضة وشحذًا للقريحة وامتحانًا لقوة الغريزة بالقول في ممدوحين متوهمين.

IIX - تؤكد أن القناعة وحدها هي القادرة على ستر الشاعر وصونه من هوان التكسب وتخليصه من شرك الرذيلة المتسترة تحت أكاذيب الجودة الشعرية.

---

(١) لاحظ أنه يعتبر الفخر مدحًا في قوله عن السقط: مدحت فيه نفسي. انظر مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣.

IX – تكشف عن أن ما ورد في السقطيات من غلو وكذب لغو ندم الشاعر التائب على صدوره منه واعتذر عنه واستقال الله العثرة فيه واستغفره.

ثالثًا – أطوار إنجاز السقط:

عندما نتأمل في كل هذه الدلالات التي حملتها خطبة السقط على قصرها يتبين أن أبا العلاء كان فيها – في حاضره – مفكرًا صادقًا يعرف بحذق شاعر سابق كذب فأجاد.

وحرصه على إبراز هذه الشخصية الثنائية كان سعيًا منه إلى إرشاد المتلقي إلى دلالتي الجودة الشعرية والتوبة لمنعه من أن يخلط عند قراءته للديوان بين حاضر أبي العلاء وماضيه، فيحاسب المفكر التائب على رذيلة الشاعر المجود الكاذب أو يحاكم الشاعر بمقاييس الفكرالأخلاقي الصادق.

فأبو العلاء الشاعر مجيد وأبو العلاء المفكر صادق، ولكنهما لم يلتقيا في زمن واحد لأن زمن الشعر لدى الشيخ كان غير زمن الفكر.

وقد كان من نتائج هذا الفصل الذي أحدثته التسمية والخطبة بين زمني الشعر والفكر في منظوم أبي العلاء أن إنجاز السقط الكامل مر من ثلاثة أطوار متتابعة: النظم والإخراج والمراجعة.

١ – **طور النظم:** ونقصد به الفترة الزمنية التي تراكمت فيها السقطيات طيلة السنوات الممتدة من صباه إلى تاريخ اعتزاله وتوبته من الشعر سنة ٤٠٠ هـ، وكان الانتساب إلى الشعر في هذه المرحلة هو الموجه الوحيد لكتابته الشعرية وتصوره النقدي لها، إذ لم يكن أبو العلاء المفكر قد ظهر بعد ليزن أشعار السقط بميزان الأخلاق(١).

ويلحق بطور النظم هذا مراجعة التنقيح والتهذيب الفني التي كان يخضع لها قصائده حتى بعد سيرورتها.

---

(١) ننبه هنا على أن رفضه الإفحاش والتعهر والعربدة في الشعر المتبادي لا يعد موقفًا أخلاقيًّا، لأن انتسابه إلى مذهب التبادي فرض عليه كما فرض على غيره من الشعراء المتبادين أن يعف في شعره عفة فنية لا علاقة لها بالسلوك الأخلاقي الحقيقي.

٢ - **طور الإخراج:** ونقصد به الفترة التي جمع فيها السقطيات في ديوان مستقل قدم له بخطبة نقدية أعلن فيها عن اكتمال صورة الديوان كمًّا وكيفًا وعن ختمه له، وصرح فيها بأنه كان فيه شاعرًا مجودًا وأن ما صاغه فيه على قلته شعر بالغ الجودة.

أما التسمية فالراجح أنه وضعها كما ذكرت، بعد الخطبة بزمن عندما احتاج إليها لتمييز ديوانه الأول من الدواوين اللاحقة التي كان قد عزم على نظمها بعد تحلله[١] من توبته ومراجعته الموزون. ويظل المنهج التي رتبت عليه القصائد في هذا الطور مبهمًا رغم اجتهاد بعض الدارسين[٢] في الاستدلال على كونه رتبها حسب تاريخ نظمها[٣].

أما الترتيب الذي قدم عليه التبريزي قصائد الديوان في شرحه لها فيبدو أنه استمده[٤] من ضوء السقط الذي أملاه شيخه أبو العلاء في آخر حياته، ولا نعلم أوافق ترتيب ضوء السقط ترتيب الإخراج أم خالفه لأن تأليف هذا الشرح لم يتم إلا في آخر الطور الثالث[٥] من أطوار إنجاز الديوان.

ولعل أهم ما يميز الإنجاز في هذا الطور الثاني أن الصورة الأولى للسقطيات فيه ظلت سليمة رغم تنكره للشعر، لأنه تمسك فيه بموقف محايد جعله رغم إدانته الأخلاقية لما بنيت عليه من غلو وأكاذيب يثبتها كما نظمها ورضي عنها فنيا[٦]، مكتفيا في الخطبة بالاعتذارعن بعدها عن الصدق وبإعلان توبته من كل كلام موزون.

---

(١) انظر المبحث اللاحق.

(٢) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨٢، والجامع: ٩٤٩/٢، وأبو العلاء الناقد: ص ٨٠.

(٣) يضعف هذا الافتراض أن بعض قصائده القديمة أتت في صورة الديوان التي وصلت إلينا متأخرة في الترتيب.

(٤) لا يختلفان إلا في القصيدة العينية (لا وضع للرحل إلا بعد إيضاع) التي جعلها التبريزي الحادية والثلاثين في الترتيب، بينما هي في الضوء آخر القصائد المشروحة. انظر شرح التبريزي/ ش: ص ٧٤١، وضوء السقط: ورقة ٨١ أ/ تحقيق: ص٢٣٤.

(٥) وهو طور المراجعة الذي تغيرت فيه صورة الديوان وتقلصت كما سنبين.

(٦) نقصد هنا أن مراجعة التهذيب والتنقيح التي كان يخضع لها أشعاره قبل ختم الديوان كانت تعد من صلب الإنجاز الشعري المنسوب إلى الطور الأول، لأن الغاية من هذه المراجعة كانت التجويد الشعري الصرف.

٣ - **طور المراجعة**: نفرق في حديثنا عن هذا الطور بين نوعين من المراجعة خضع لهما السقط: مراجعة التجويد التي تعد - كما ذكرت - جزءًا من الإنجاز الشعري في صورته الأولى، لأن أبا العلاء كان يتشبه فيها بأبي الطيب[1] في تغيير الشعر بعد سيروته ويتخلص من المعاني والأبنية وكذا الأبيات والمقطعات التي تبدو مخلة بمذهبه الشعري المتبادي وأصوله الفنية، ومراجعة ثانية هي مراجعة التوبة التي كانت ترجمة لتصور فكري أخلاقي يقف ضد الشعرية غير مبال بما سيلحق جودة السقطيات بسببها من نقص.

ويبدو أن هذه المراجعة كانت حلاً وسطًا وفق به الشيخ بين تأبيه وامتناعه[2] من تدريس سقط الزند في مرحلة العزلة، وبين رغبة تلامذته والوافدين عليه في معتزله في رواية السقط عنه سماعًا منه أو عليه، فاستجابته لهؤلاء كانت مقيدة لديه بمراجعة الصورة التي أخرج عليها الديوان عند عزمه على الاعتزال وتخليصها مما ظل يشوبها من غلو وأكاذيب شعرية.

إن إنجاز المراجعة[3] هذا كان خروجًا منه عن حياده السابق وتغليبًا لسلطة الفكر الأخلاقي على جماليات الشعر، وهو ما يدل على أن مرحلة ما بعد الانتساب إلى الشعر في تاريخ فكره الأدبي لم تكتف باستقلالها وحلولها محل المرحلة الأولى، ولكنها عادت إليها لتجب ما يمكن أن يجب من آثارها.

ولهذا الفرق لا يجوز أن نعد التغيير الذي لحق السقطيات في مرحلة العزلة ثمرة لنضج شعري فني متأخر كما توهم بعض الدارسين[4]، ولكن لتحول فكري وضع الجودة الشعرية نفسها موضع الريبة والتهمة.

---

(١) انظر إشارته إلى أنه كان يغير شعره بعد سيرورته. رسائله/ عطية: ص ١١٢.

(٢) انظر إشارة التبريزي إلى ذلك في الإيضاح/ شروح: ص ٣.

(٣) نميزه بهذه التسمية من الإنجاز الأصلي الذي أثمر السقطيات في صورتها الأولى في مرحلة الانتساب إلى الشعر، أي قبل توبته منه.

(٤) انظر لغة الشعر: ص ١٠.

لقد ذكر التبريزي التلميذ أن شيخه كان يغير[1] ألفاظ السقط عند قراءته عليه، ولا يبدو أن هذا التغيير كان مجرد تصرف يسير في معجم الديوان ومعانيه، فإجماع من رووا سقط الزند وشرحوه من العلماء على أنه كان يتجاوز التغيير إلى حذف الأبيات[2] وإسقاط المقاطع، يدل على أنه كان يسعى إلى إخفاء الصورة الأولى التي أخرج عليها الديوان ليحل محلها صورة جديدة مخلصة من رذائل الشعر تكون أليق بشخصيته الفكرية الجديدة.

لكن الظاهر أن ارتباط هذه المراجعة بالمجالس المتباعدة التي كان يملي فيها السقط على بعض التلامذة الوافدين جعل صور المراجعة تتعدد وتختلف وتتفاوت أهميتها من حيث اقترابها من الصورة الأصلية، حتى أصبح الحصول على نسخة جيدة من الديوان كسبا علميا يتباهى به[3] من حققه ويشتهر.

ولا نجد لهذا التعدد والاختلاف إلا تفسيرًا واحدًا هو أن هذه المراجعة لم تكن تخضع لتخطيط قبلي يوحد الرواية، وأن الشاعر كان يرتجل في كل إملاء تغييرًا أو حذفا جديدين يؤديان إلى ظهور صورة جديدة للسقط تروج كأخواتها.

إن سبق التبريزي بعد شيخه إلى شرح سقط الزند جعل جل الشراح اللاحقين عالة عليه[4] في حصر قصائد الديوان وترتيبها، ورغم ذلك نجدهم يختلفون في رواية بعض الأبيات والكلمات، وليس المقصود بالاختلاف هنا التصحيفات والتحريفات التي

---

(١) انظر مقدمة شرحه للسقط/ شروح: ص ٩، وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ٢٨٨، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٢ و٨١٢. وانظر من قصائد سقط الزند حسب الترتيب الذي اختاره محققو الشروح: القصيدة ١/ البيت ٧٢ و٧٩. والقصيدة ٢/ البيت ٢٢، والقصيدة ٣٧/ البيت ٨.... حيث يشير الشراح إلى تغيير أبي العلاء للرواية الأصلية للأبيات.

(٢) انظر التنوير: ١/١٣٣، حيث يشير الخويي إلى أن الشاعر كان يحذف بعض أبيات السقط وانظر شرح البطليوسي: شروح ص٦٣٥، ٧٦٧، ٨٧٢. وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٦٦. وانظر مبحث البناء الشعري: ما يأتي.

(٣) انظر الإشارة إلى أن ابن صدقة تلمذ لأبي العلاء وأخذ عنه سقط الزند، وكتب منه نسخة جيدة قدمها إلى الحاكم بأمر الله الفاطمي. بغية الوعاة: ص ٤٠٣.

(٤) يذهب الجندي إلى أن رواية الديوان على الوجه الذي ذكره التبريزي هي آخر ما عول عليه أبو العلاء (الجامع: ٢/٧٧٠)، لكن رواية الضوء تدل على خلاف هذا. انظر المبحث الخاص بالحدود الكمية: ما يأتي.

تعود إلى جهل النساخ والنقلة لأن العلماء نبهوا عليها وصححوها، كما يتضح من مثل وقوفهم عند رواية (الصراة/ السراة)[1] ورواية (قريطية/ قريظية)[2] وما أشبه ذلك، وإنما المقصود ما اختلفوا فيه لاستعانة المتأخرين منهم بروايات متعددة لعلها كلها أو جلها مسموعة من الشاعر، لكن في مجالس متباعدة وبمراجعات جديدة.

فبيت السقط:

تَئِنُّ ونَصْبِي في أنينِكَ واجِبٌ
كما وَجَبَ النَّصْبُ اعتِرافاً على إنَّ

انفرد بروايته الخويي[3] والخوارزمي[4]، وورد في التنوير قبل البيت ٣٧ حسب الترتيب المنسوب إلى التبريزي[5]، ويعود هذا الاختلاف إلى أن رواية التبريزي لم تكن وحدها المعتمدة كما يفهم من قول الخويي في شرح أحد أبيات السقط: «.... وقد كتبَ الإمامُ أحمدُ الميدانيُّ على حاشيةِ نسختِه من هذا الديوانِ...»[6].

وقد تكون هذه الاستعانة تفسيرًا لجزم البطليوسي في شرحه لقول أبي العلاء:

حَقٌّ عليها أن تَحِنَّ لِمَنْزِلٍ
غُذِيَتْ به اللذاتِ وهي حِقاقُ[7]

---

(١) في قول الشاعر: والطير أغربة عليها بأسرها ... فتخ السراة وساكنات لصاف. سقط الزند/ شروح: ص ١٢٨٥، وضوء السقط: ورقة ٥٧ أ/ تحقيق: ص ١٦٤، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٢٨٦، حيث قوله: «والصراة موضع، هكذا وقع بالصاد في جمهور نسخ السقط، وكان ابن حزم الطليطلي يروي عن المعري «السراة» بالسين غير معجمة». وانظر في نفس الصفحة قول الخوارزمي: «وأما شراة فهي أرض من ناحية الشام، والرواية في بيت أبي العلاء بالسين المهملة».

(٢) في قوله: قريطية الأخوال الم قرطها...... سقط الزند/ شروح: ص ١٦١٣. وانظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦١٤، حيث قوله: «القريطية بالطاء المهملة منسوب إلى قريط... وكان الأستاذ البارع قد أسمعنيه بالظاء المعجمة، وهذا تصحيف، ويشهد له وقوع التجنيس بينها وبين القرط، وأبو العلاء مولع بنحو ذلك أبدًا».

(٣) انظر التنوير: ١/١٩٨.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٣٢.

(٥) انظر الشروح: ص ٩٣٢.

(٦) التنوير: ٢/١٥٠.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٦٦.

بأن الضمير «في قوله «عليها» يرجع على إبلٍ لم يَجْرِ لها ذكرٌ فيما تقدمَ من هذا الشعرِ، لأن هذه القطعة من قصيدة حذف أبو العلاء بعضَها ولم يكتبها على التمامِ، فأسقط الأبياتَ التي كان فيها ذِكْرُ الإبلِ، كما فعل في قوله:

ألـيـسَ الـــذي قـــادَ الجـيــادَ مُــغِــذَّةً

روافــلَ فــي ثــوبٍ مــن الـنَّــقْــعِ ذائــلِ

فالضمير في «ليس» يرجع إلى الممدوح بهذا الشعر، وليس في سقط الزند قبل هذا البيت شيءٌ من القصيدة»[1]، وكذا قول الخوارزمي في شرح نفس البيت: «الضمير في «عليها» للإبل...

وقد ترك أبو العلاء بين هذا البيت وبين البيت المتقدم أبياتًا»[2]، مخالفين بذلك التبريزي الذي اكتفى بقوله: «والهاء في «عليها» راجعةٌ إلى الإبلِ ولم يتقدمْ لها ذكرٌ، وذلك كثير في كلامهم، إذا كان المعنى مفهومًا»[3].

وقد جعلت هذه الصور المتعددة للديوان التي نشأت من المراجعة المرتجلة للسقطيات رواية البطليوسي تخلو من السقطية المائة[4] ومن سقطيات أخرى[5] غيرها، رغم ورود بعضها في ضوء السقط الذي أملاه الشاعر نفسه[6]، بل وجعلت الشارح يتجرأ على لغة الشيخ غير متهيب عند تفسيره لبيت السقط:

رُزِقـــا الــعَــلاءَ فــأهْــلُ نَجْــدٍ كلما

نَـطَـقَـا الـفـصـاحـةَ مـثـلُ أهــلِ بِيَـــافِ[7]

---

(١) شرحه/ شروح: ص ٧٦٧.

(٢) نفسه: ص ٧٦٦.

(٣) نفسه: ص ٧٦٦.

(٤) هي قوله: بني الحسب الوضاح والشرف الجم ... لساني إن لم أرث والدكم خصمي. سقط الزند/ شروح: ص ٩٤٩، وضوء السقط: ورقة ٣٦ ب/ تحقيق: ص ١١٠.

(٥) انظر كشاف صور السقط لدى مختلف الشراح في آخر هذا الباب.

(٦) يحتج البطليوسي لصحة روايته بأن ضوء السقط الذي ألفه أبو العلاء منسوب إليه وليس من تأليفه.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٠٠.

ويقترح رغم انتفاء شبهة التصحيف والتحريف أن تستبدل بلفظة «العلاء» لفظة «البيان»، لأنه رآها بذوقه الأندلسي الخاص أنسب في بناء البيت وأولى مما أجمعت النسخ على أنه الرواية الأصلية: «ووَقَعَ في نسخِ السقطِ «رُزِقا العَلاءَ»، والوجهُ «رُزِقا البيانَ» لِذِكْرِه الفصاحةَ في آخرِ البيتِ»[1].

ولم يكن للبطليوسي في مثل هذا التجرؤ إلا حجة واحدة هي أن الشاعر كان في مرحلة العزلة يراجع سقطياته كلما قرئت عليه فيغير ويحذف ويسقط.

ويبدو هذا الاحتجاج صريحًا في قوله رادًّا على ابن العربي تلميذ التبريزي: «ورأيناكَ لَمَّا انتهيتَ إلى قولِ المعريِّ:

وقد تَبَيَّنَ قَدْرِي أنْ مَعْرِفَتي
أبَا الرِضَى سوفَ تُرْضيني عن القَدَرِ[2]

ذكرت أن شيخك أبا زكريا إنما قرأه على المعري: (من تعلمين سترضيني عن القدر)، ومثل هذا.. لا يُعَدُّ خطأ، وإنما هو لفظ قاله أبو العلاء ثم غَيَّرَهُ كما غير كُنيةَ الممدوح الذي مدحه فقال:

أبَا فُلانٍ دعاك الله مُقتَدِرًا
أبَا المكارمِ وابنَ الصَّارم الخَلِسِ

وكذلك فعل بأشياءَ كثيرةٍ من شعرِهِ في آخر عمرِه، فمنها أشياء أسقطها بالجملة، ومنها ما ذَكَرَ بعضَه وحَذف بعضَه، ومنها ما غير لفظَه إلى لفظ آخرَ استِقباحًا له، كقوله في رثاء أبيه:

زمانَ تولَّت وأدَ حوَّاءَ بنتِها
وكم وأَدَتْ من قبل حَوَّاءَ من قَرْنِ

---

(١) شرحه/ شروح: ص ١٣٠٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥.

هكذا قال أولاً فيما أخبرنا أبو الفضل البغدادي، ثم عوض منه «في إثر حواءَ»»[1]، ولذلك لا نستغرب أن يكون هذا الشارح قد أحس بأنه حسن[2] صورة السقط عندما خالف باقي الشراح وقدمه مرتبًا على حروف المعجم وممزوجًا بأشعار أخرى من ديوان اللزوم وغيره.

إن تعدد روايات سقط الزند واختلافها، وعدم خضوع ترتيب قصائده لمعيار واحد واضح، ومراجعة الشاعر لها بعد اعتزاله، قرائن تمنع من الجزم بأن هذه الرواية أو تلك هي الصورة الأصلية التي أخرج عليها الديوان في الطور الثاني للإنجاز، ولعل الصورة التي نستطيع الاطمئنان إليها هي تلك التي يقدمها ضوء السقط وإن كانت فائدته تظل محصورة في التعريف بترتيب السقطيات ومطالعها، فأهمية هذا الشرح لا تظهر في كونه من تأليف الشاعر نفسه ولكن في كونه آخر ما أملاه من المؤلفات، ولذلك يمكن عده آخر إخراج وإنجاز للديوان المتجدد.

****

(١) الانتصار، ص ٢٩ -٣٠. ورواية البيت عند التبريزي والخوارزمي: «من تعلمين» محل «أبا الرضا». شروح: ص ١٣٥. والضمير في «تولت» يعود على الدنيا.

(٢) انظر ما يأتي.

المبحث الثالث

الحدود الكمية والزمنية

ليس من المبالغة الجزم بأن أبا العلاء كان أول شاعر فرض على العلماء والنقاد – وهو حي – أن يتقيدوا قبل التعرض لشعره بالحدود الفاصلة بين مختلف دواوينه ويفهموا دلالتها النقدية والفكرية، إذا هم أرادوا اختبار شاعريته أو التلذذ بالجيد المطرب من أشعاره.

وقد وردت في المصادر القديمة إشارات إلى هاشميات الكميت وطرديات أبي نواس وسيفيات أبي الطيب وكافورياته، وإلى حجازيات الشريف الرضي باعتبار كل واحدة منها مجموعة شعرية متميزة داخل المتن الشعري لكل واحد من هؤلاء، لكن هذا التميز لم يكن يحمل دلالة نقدية هامة لأن التسمية في حقيقتها ليست إلا ضمًّا لقصائد من نفس الديوان قيلت في نفس الممدوح أو الموضوع، أي أن كل مجموعة منها ليست في النهاية إلا جزءًا من ديوان الشاعر الوحيد.

إن مفهوم الديوان الشعري قبل أبي العلاء كان مفهومًا أحاديًّا ضيقًا يدل على ما نظمه الشاعر وظل ينظمه إلى أن توفي أو أصفى، ولذلك كانت الغاية من اهتمام العلماء بالتحديد الكمي لديوان شاعر ما لا تتعدى الرغبة في توثيق أشعاره وتمييزها من المنسوب إليه خطأ أو عمدًا، أما التحديد الزمني فقد كان تاريخ وفاة الشاعر الفاصل فيه، ولهذا كان ديوان الشاعر يعني بالضرورة كل ما ظل ينظمه طيلة حياته.

لكن توسيع الشيخ لهذا المفهوم جعل التحديد يكتسي أهمية نقدية كبيرة لم تكن له من قبل، فالديوان لديه ليس مراكمة للموزون من الكلام ولكنه ترجمة لرؤى شعرية

أو فكرية متحولة، والتحول يعني تعدد الصور، ولهذا كان منظومه دواوين متعددة لا ديوانًا واحدًا.

لقد أصبح الديوان لدى الشيخ رسمًا لحدود التحول داخل خريطة المتن الشعري الواسع، وتمييزًا لدلالة الأشعار النقدية أو الفكرية بجمعها في تصانيف يستقل كل واحد منها بنفسه عما سواه ببداية ونهاية معروفتين ومحددتين.

وإذا كان أبو العلاء قد جعل سقط الزند من بين دواوينه ينطق عن شاعريته، فإن رسم الحدود الكمية والزمنية للسقطيات يصبح نقديًا أدل على صورة الشعر المجود لديه من رسمها لأشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان وغيرها من موزون كلامه، وإن كانت الطريقة التي روي بها السقط وشرح تجعل ذلك غير ميسر.

أولاً - الحدود الكمية:

يتألف سقط الزند في صورته الحالية التي نجدها في رواية التبريزي والخويي والخوارزمي له من خلال شرحهم لقصائده من ١١٣ قصيدة ومقطوعة يبلغ مجموع أبياتها حسب ما أحصاه بعض الدارسين المحدثين حوالي ٢٩٠٢ بيت[١]، وهذا العدد يكاد يكون هو نفسه ما تشير إليه المصادر القديمة [٢] التي ذكر أصحابها أن أشعار السقط ثلاثة آلاف بيت (٣٠٠٠)، وهو تطابق يؤكد أن الصورة التي تداولها العلماء وصلت إلينا سالمة من حيث عدد قصائدها ومقطوعاتها وأبياتها، إلا أن هذا لا يعني أن هذه الصورة المتداولة هي نفسها الديوان الأصلي الذي سماه أبو العلاء سقط الزند ووضع خطبته وشرحه في آخر حياته، وذلك لأن شرح التبريزي لهذا الديوان كان مصدرًا لجل من اشتغلوا به من العلماء والشراح اللاحقين.

---

(١) حسب إحصاء أبي شاويش (النقد الحديث: ص ٣٩٠)، وأحصى زاهد (لغة الشعر: ص ٩) ٢٨٩٤ بيت. وانظر الجامع: ٧٦٤/٢، حيث يذكر المؤلف أن عددها ٢٨٦٥ بيت حسب رواية التنوير، ويخطئ من جعل العدد ٣٠٠٠ بيت.

(٢) انظر الإنباه:٩٧/١، ومعجم الأدباء:١٥٤/٣، والإنصاف والتحري/ ت: ص ٥٣٥، وتاريخ الإسلام/ ت: ص ٢٠٢.

ولم يكن التبريزي ينفرد – من حيث ارتباط صورة السقط باسمه – بما يجعله متميزًا من غيره من تلامذة الشيخ، فهو نفسه يعترف بأنه لم يقرأ على شيخه إلا قليلاً من تصانيفه، وأنه لم يحصل سقط الزند تحصيلاً كاملاً لأن الشيخ كان بعد توبته من الشعر يتضايق من تدريسه ويحذف[1] بعضًا من أبياته أو يغيرها كما يتضح من قول التلميذ: «الحمد لله حمد الشاكرين.. وبعدُ فإني لما حضرت أبا العلاء... قرأت عليه كتبًا كثيرة من كتب اللغة وشيئًا من تصانيفه، فرأيته يكره أن يُقرأ عليه شعرُه في صباه الملقبُ بسقط الزند، وكان يغير الكلمة إذا قرأتُ عليه شعره ويقول معتذرًا عن تأبِّيهِ وامتناعه من سماع هذا الديوان: مدحتُ فيه نفسي فأنا أكره سماعَهُ. وكان يَحُثُّني على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم وجامع الأوزان والسجع السلطاني وغير ذلك»[2].

ويفهم من الخطبة التي وضعها الشيخ لضوء السقط[3] أنه ظل يتأبى ويمتنع من ذلك إلى آخر حياته.

وقد اشتهر عند المؤرخين ممن «لازَمَ أبا العلاءِ وأخذَ عنه ديوانَه سقطَ الزندِ وكتبَ منه نسخةً جيدةً»[4] نصر بن صدقة، ولعل تلميذه الأصفهاني كان أكثر تلاميذه حظًّا، فقد خصه الشيخ دونهم جميعًا بمؤلفه النفيس الذي شرح فيه في آخر حياته أول دواوينه، وهو ما لم يحظ به التبريزي[5] قبله.

---

(١) انظر ما تقدم، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٢.

(٢) مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣. وانظر قوله مؤكدًا عدم إحاطته بالديوان ورواياته: «وحكي عن القاضي أبي مسلم وادع بن عبد الله بن أخي أبي العلاء أنه روى عنه: «ولو قيل اسألوا سرفًاء بالسين ... فإن صحت الرواية عنه صحت أن تكون هذه من الكلمات التي كان يغيرها على القارئ عليه من ديوانه». شروح: ص ٢٨٩. وانظر أيضا: ص ١٠٥ و١١١.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ٢.

(٤) انظر بغية الوعاة: ص ٤٠٣ (ترجمة نصر بن صدقة).

(٥) يسند ابن خير روايته للسقط والضوء إلى شيخ القاضي ابن العربي عن التبريزي عن أبي العلاء (السقط سماعًا عليه والضوء إجازة) (فهرسة ابن خير: ص ٤١١).

إن سقط الزند من خلال الصورة التي أذاعها التبريزي يبدو عبارة عن مزيج متباين، فهو يتكون من ٨٢ قصيدة[١] نظمها الشاعر في الأغراض المألوفة، و٣١ قصيدة أخرى أو مقطوعة قالها كلها في وصف الدرع وتمجيدها، إلا أن الطريقة التي تلاحقت بها هذه الدرعيات في شرح الديوان - فاصلة بين أربع وسبعين قصيدة (٧٤) في أوله وثمان (٨) في آخره[٢] - تجعلنا نرجح أنها لم تكن مجرد أشعار واصفة متناثرة، ولكن ديوانًا مستقلاً بنفسه كغيره من دواوينه.

ويقوي هذا الترجيح قرائن متعددة منها:

I- أن اسم الدرعيات الذي سميت به هذه القطع[٣] الإحدى والثلاثون كان متداولاً بين العلماء في القرن الخامس عندما وضع التبريزي شرحه للسقط، كما يشهد بذلك قول التبريزي نفسه منوها بشيخه: «وأَظْهَرَ المُعْجِزَ في دِرْعِيَّاتِه»[٤].

II - أن أبا العلاء نفسه قد نبه ضمنيًّا على أنها ليست من سقط الزند، وذلك بعدم شرحه لها في ضوء السقط رغم تصريحه في خطبة هذا المؤلف بأنه إنما أملاه لشرح ما استعجم على تلميذه الأصفهاني «من الكتابِ المعروفِ بسقطِ الزندِ»[٥].

وقد كان يجوز أن يحمل ذلك على بتر أصاب مخطوطة هذا الشرح، لولا أن التبريزي أكد عدم شرحه لها في الضوء عندما ذكر «أنَّ بعضَ أَهْلِ الَدبِ سألَهُ أنْ يَشْرَحَ له ما يُشْكِلُ عليه من سقطِ الزندِ فَأَمْلَى عليه إلى الدِّرْعِيَّاتِ»[٦].

---

(١) على التغليب بالقياس إلى قلة المقطعات.

(٢) تبدأ الدرعيات في شرح التبريزي بعد القصيدة ٧٤، وتنتهي لتبدأ بعدها قصيدة غير درعية تأتي في الرتبة ١٠٦. انظر الشروح: ص ١٧٠٧ - ٢٠١٩.

(٣) أستعملُ مصطلح قطعة للإشارة إلى المنظومة الشعرية بغض النظر عن كونها قصيدة أو مقطوعة.

(٤) مقدمة الإيضاح/ شروح: ١/ ٤.

(٥) خطبة ضوء السقط: ورقة ٢ أ/ تحقيق: ص ٢.

(٦) مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣.

III – أنها تبدوا مقحمة[1] وسط السقطيات إقحامًا متعسفًا جعلها تحتفظ – رغم تضمن بعض السقطيات أيضًا أبياتًا في وصف الدروع[2] – بتميزها من حيث هي مجموعة شعرية مستقلة عن الديوان معروف أولها وآخرها، كما يتبين من قول الخويي في ديباجة شرحه لإحدى الدرعيات: «وقالَ في المُنْسَرِحِ الأولِ على لسانِ دِرْعٍ تُخاطِبُ القناةَ، وهي آخرُ الدِّرْعِيَّاتِ....»[3].

IV – أن هذا الإقحام أخل بالتسلسل الذي وردت عليه القصائد في ضوء السقط، فشرح أبي العلاء للاميته:

نُنْـــــيـــــاكَ تَحْــــــدو بـــالمُــسَـــا
فِـــرِ والمُـــقـــيــمِ جِـمـــالَــهـــا[4]

يأتي مباشرة بعد تعرضه لأحد أبيات رائيته:

لــولا مَـسـاعـيـكَ لـم نـعْـدُدْ مَـسـاعِـيَـنـا
ولـمْ نُـسـامِ بِـأحْـكـامِ الـعُـلا مُـضَـرا[5]

بينما ترد الدرعيات في شرح التبريزي للديوان فاصلة ما بينهما[6].

وإذ كان أبو العلاء قد أملى الضوء لشرح ما استعجم على تلميذه الأصفهاني من سقط الزند، فإن من المستغرب– إذا ما افترضنا أن موقعها من الديوان هو ما

---

(١) يشير عبد الله الطيب إلى أن الشاعر نص على أنها ليست من سقط الزند مع أنه ألحقها به (القصيدة المادحة: ص ٨٤). ولم أهتد إلى القولة التي فهم منها الناقد أن أبا العلاء نص على أن الدرعيات ديوان مستقل، وما أرجحه أنه قرأ قول طه حسين في تجديد الذكرى (ص: ١٨١) ذاكرًا دواوين أبي العلاء: «الثاني الدرعيات، وهو ديوان صغير ... وقد طبع بمصر ملحقًا بسقط الزند، ونُصَّ في ثبت الكتب على أنه كتاب مستقل ...»، ففهم منه أن الشاعر هو الذي نص على ذلك، بينما المقصود أن الأصل الذي نشرت عنه الدرعيات ملحقة بالسقط مستقل بنفسه عن هذا الديوان.

(٢) انظر مثلا سقط الزند/ طبعة الزين: ص ٢١، ٢٧، ٣٤، ٤٢، ٤٨، ٥٠، ٨٢، ٨٧، ٩٠، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٦، ١٤٥، ١٦١، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١.

(٣) التنوير: ٢/٢١٨.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ٨١ أ/ تحقيق: ص ٢٢٣.

(٥) نفسه: ورقة ٨١ أ/ تحقيق: ص ٢٣٢.

(٦) الايضاح/ شروح: ص ١٦٩٦، ٢٠١٩.

ذكره التبريزي – أن يكون التلميذ قد تجاوزها إلى استملاء الشيخ في لفظ قصيدة تبدو قريبة المعنى بالقياس إلى مبهم جل الدرعيات ومستعجمها، بل إن من المستغرب أن يكون – وهو الذي انفرد من بين التلاميذ باستملاء الشيخ في ما استعجم من سقط الزند – قد استغنى عن الاستعانة بشرح الشيخ لها لو كانت فعلًا من قطع هذا الديوان، لأنها تعد بغرابة ألفاظها وأوصافها من أكثر نظمه استغلاقًا، ولم يسبق له كما أكد ذلك التبريزي[1] أن تعرض بنفسه لشيء منها. ولا يفسر سكوت المملي والمستملي عنها إلا بأنها لم تكن[2] جزءًا من هذا الديوان.

V – أن المعايير الفنية التي فرضتها الغريزة الشعرية في بناء السقطيات تبدو أقل تأثيرا في درعيات يكشف بناؤها الأسلوبي وغرضها عن كون شعريتها ليست وليدة نفس التصور النقدي الذي تحكم في توجيه شعرية السقطيات كما سيتضح.

إن التبريزي الذي فاته سماع شرح السقط من شيخه فاكتفى بتحصيله من إحدى مخطوطاته[3] المتداولة دون روايته عمن سمعه من الشارح، كان حريصًا على أن يلفت نظر قارئ شرحه إلى أن الضوء لم يتضمن شرح الدرعيات رغم المعجز[4] الذي أظهره صاحبها فيها، إلا أن حرصه هذا لم يكن في حقيقته تنبيهًا على تقصير المستملي وإهماله كما يفهم من كلامه[5]، ولكنه كان تباهيًا وافتخارًا بتبحره في العلم وقدرته على أن يحل محل شيخه وينوب عنه في فك رموز هذا المعجز الذي لم يتعرض له شارح من قبل.

---

(١) مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٤.

(٢) لعل غموض موقع الدرعيات بين دواوينه هو الذي جعل شقيرًا ينشرها ويسمها وهما – إن لم يكن نقل التسمية من مخطوط قديم – باسم مؤلف آخر من مؤلفات الشيخ هو ضوء السقط. انظر الكتاب الموسوم خطأ بضوء السقط (نشر شاكر شقير).

(٣) انظر مثلاً قوله في الإيضاح/ شروح: ص ٨٦: «ووجدت ملحقًا بضوء السقط...».

(٤) انظر قوله في الإيضاح/ شروح: ص ٤: «وأظهر المعجز في درعياته».

(٥) نفسه/ شروح: ص ٣.

وقد يكون عدم اكتمال الدرعيات وافتقارها إلى خطبة خاصة بها تبين الغاية الشعرية أو اللغوية أو الفكرية من تصنيفها - خلافًا لما نجده في سواها من المؤلفات والدواوين - السبب الذي جعل التبريزي يلحق واهمًا الدرعيات بسقط الزند.

وقد يعزى هذا الوهم إلى أن هذا التلميذ الذي لم يسبق له أن روى السقط مكتملا[1] عن شيخه وكذا الأبهري الذي يسند إليه الخوارزمي[2] قد حصلاه كاملاً من نسخة جمعت بينه وبين الدرعيات، لكن النتيجة تظل رغم تعدد الاحتمالات واحدة، فالتبريزي بشرحه للدرعيات ضمن السقط جعل العلماء اللاحقين يعتقدون أنها من أشعار هذا الديوان إلا شارحًا واحدًا[3] خالفهم في ذلك هو البطليوسي، فهذا الشارح الناقد الذي روى سقط الزند بالإسناد إلى الشاعر من طريقين وشرحه[4] كان يعلم أن الدرعيات ليست من السقط، وقد برهن بعدم شرحه لها - إلا اثنتين منها - على كونها أشعارا مستقلة بنفسها.

أما الدرعيتان الاثنتان اللتان شرحهما فقد تسربتا إلى الشرح لخدمة المنهج الذي بنى عليه مؤلفه.

لقد آثر البطليوسي خلافا للتبريزي والخويي والخوارزمي أن يرتب الديوان المشروح ترتيب حروف المعجم، ولما كان أبو العلاء قد بنى قوافي السقطيات على حروف اختارها دون غيرها [5]، كان البطليوسي مضطرًّا إلى الاستعانة بقوافي أشعار اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان وكذا الدرعيات لاستيفاء كل[6] الحروف: «ورأيت أن ترتيبه على نظم الحروفِ المعجَمَةِ أتَمُّ في الوضع وأجملُ للتصنيف، فاحتجتُ لذلك أن أزيد فيه ما يفي بالغرضِ، وأن أستغفرَ الله من زور يعين على تحسينِ أمْرٍ وساعاتٍ نَقْطَعُها

---

(١) انظر إشارة التبريزي إلى أنه لم يرو عن شيخه أبي العلاء إلا بعض مصنفاته، وإلى أن الشيخ كان يمتنع من تدريس السقط ويحث على الاشتغال بغيره من دواوينه. الايضاح/ شروح: ص ٣.

(٢) انظر مقدمة شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨.

(٣) حسب ما أمكن الإطلاع عليه.

(٤) انظر فهرست ابن خير: ص ٤١٢.

(٥) انظر ما يأتي: القسم الثالث (مبحث القوافي).

(٦) وقد أساء بذلك إلى شعرية رويات السقط. انظر ما تقدم.

بِغَيْرِ ذِكْرٍ»[١]، فالبطليوسي لم يشرح الدرعيتين[٢] الجيمية والواوية لأنه كان يعدهما سقطيتين، ولكن لخلو قوافي السقط من الجيم والواو وافتقار الترتيب المعجمي إليهما.

لقد رسم التبريزي للسقط من خلال خلطه قصائده بالدرعيات صورة أصبحت هي المشهورة رغم مخالفتها لما قدمه الشاعر نفسه في ضوء السقط، وأظن أن هذا الخلط كان سيكون أفحش لو ضاعت كل الشروح وكل اللزوميات وغيرها من الدواوين وسلم شرح البطليوسي وحده دون مقدمته[٣]، فمجموع القصائد التي استعارها من دواوينه الأخرى يبلغ[٤] وحده ١٦٧ قصيدة ومقطوعة، وإذا نحن أضفنا إلى هذا العدد الدرعيتين والسقطيات الثماني والستين التي شرحها أصبح المجموع ٢٣٧ قطعة، أي أن الصورة الكمية للسقط حسب هذا الافتراض كانت ستزيد على ما أذاعه التبريزي والخويي والخوارزمي بعدهما بـ ١٢٤ قطعة، ليصبح سقط الزند خليطًا من كل دواوين أبي العلاء لا من السقطيات والدرعيات كما هو حال الصورة التي وصلت إلينا.

إن عدد السقطيات التي شرحها التبريزي يصبح بعد إقصاء الدرعيات ٨٢ قطعة بينما لم يتعد عدد السقطيات التي تعرض لها أبو العلاء في ضوء السقط[٥] ٦٨ قطعة، ويعني هذا أن الضوء يقل عن إيضاح التبريزي بـ ١٤ قطعة قد يكون المستملي قصر[٦] في السؤال عن مبهماتها فأهملها الشيخ ولم يشرحها، وقد تكون من بين القطع التي أسقطها كله في مرحلة العزلة كما يفهم من كلام البطليوسي[٧].

---

(١) مقدمة شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥. وفي الأصل المطبوع: أمره ... نكره.

(٢) قوله: ألم يبلغك فتكي بالمواضي ... وسخري بالأسنة والزجاج،

وقوله: على أمم أني رأيتك لابسًا ... قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوه. انظر شرحه/ شروح: ص ١٧٢٠ و١٩٠٩.

(٣) رغم وجود هذه المقدمة توهم السعدني أن البطليوسي ألف في شرح اللزوم كتابًا خاصًا هو: شرح المختار من اللزوميات. انظر البناء اللفظي: ص ١٤. والصحيح أنه ألحق اللزوميات المذكورة بشرح السقط، وأن التسمية ليست من وضعه.

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ص ٤٩ – ٥٢٠.

(٥) نذكر بأن أبا العلاء لم يتعرض للدرعيات في ضوء السقط.

(٦) يأخذ التبريزي على الأصفهاني أنه قصر في الاستملاء. انظر مقدمة الايضاح/ شروح: ص ٣ – ٤.

(٧) انظر الانتصار: ص ٣٠، حيث قوله: «وكذلك فعل بأشياءَ كثيرةٍ من شعره في آخرِ عمرِه، فمنها أشياءُ أسقطَها بالجملة، ومنها ما نَكَر بعضَه وحَذف بعضَه»، وانظر ما تقدم.

ويبدو أن العدد (٦٨) الذي بلغته القصائد والمقطوعات المشروحة في الضوء له دلالته القوية في التحديد الكمي، فعدد السقطيات الصريحة[١] التي شرحها البطليوسي يبلغ أيضا ٦٨ قطعة، أي أنه أقصى كأبي العلاء ١٤ سقطية، ثمان منها مقصاة من الشرحين كليهما وست منها ترد في أحد الشرحين ولا ترد في الثاني[٢].

ولم تكن هذه المخالفة استهانة من البطليوسي بما أثبته أبو العلاء في الضوء، فهذا الشرح لم يكن في رأيه من مؤلفات الشيخ ولكن مما نسب إليه[٣]، ولذلك لم يجد أي حرج في مخالفة رواية الضوء في ستة قطع.

إن مجموع قصائد السقط حسب شرح التبريزي والخويي والخوارزمي للديوان يبلغ ١١٣ قطعة، ومجموعها حسب رواية الضوء ٦٨ قطعة، وإذا نحن ألحقنا بها الدرعيات الإحدى والثلاثين (٣١) أصبح مجموعها ٩٩ قطعة، وما نرجحه أن الأربع عشرة (١٤) قطعة الناقصة قد أضيفت إلى سقط الزند من دواوينه الأخرى ليصبح الديوان بقصائده البالغة ١١٣ قطعة مماثلاً لديوان اللزوم الذي ذكر أبو العلاء في مقدمته أنه بناه على ١١٣ فصلاً.

ثانيًا - الحدود الزمنية:

رغم المكانة التي تبوأها أبو العلاء الشاعر بين كبار الشعراء لم ترتبط قصائد ديوانه سقط الزند - خلافًا لكثير من أشعار أبي نواس وأبي تمام والبحتري وأبي

---

(١) تقدمت الإشارة إلى أن شرحه للدرعيتين الجيمية والواوية كان من أجل الإفادة من روي كل واحدة منهما في الترتيب المعجمي.

(٢) أقصى أبو العلاء - حسب ترتيب التبريزي - القصيدة ١١ و٢٠ و٢١ و٢٣ و٣٠ و٣٩ و٧١ و١٠٧ و١٠٨ و١٠٩ و١١٠ و١١١ و١١٢ و١١٣. وأقصى البطليوسي - حسب نفس الترتيب - القصيدة ٩ و٢٦ و٣٠ و٣١ و٣٩ و٤٢ و٦٢ و١٠٦ و١٠٨ و١٠٩ و١١٠ و١١١ و١١٢ و١١٣. وقد ميزنا بخط تحت الرقم القطع التي اشتركا في إقصائها.

(٣) انظر قوله في مقدمة شرحه/ شروح: ص ١٥: «وذكرت أنك قرأت ضوء الزند الموضوع فيه»، وقوله في: ص ١٤٩٤: «ووجدت في كتاب الشرح المنسوب إلى أبي العلاء...»، وقوله في: ص ١٦١٥: «ووجدته في الضوء المنسوب إلى أنه شرح المعري للسقط».

الطيب ومهياروغيرهم من أعلام الشعر العربي - بأي خليفة أو أمير أو حاكم، لأنها كانت في معظمها مجرد مران على النظم وشحذ للقريحة الشعرية.

وقد جعلها استقلالها عن رجال السياسة خالية مما يمكن أن يعد إشارات تاريخية دقيقة، وهو ما جعلها هي نفسها مبهمة التاريخ، ومما زاد هذا الإبهامَ رسوخًا كون الشاعر - بعد توبته من الشعر - خلصها أثناء مراجعته لها من الإشارات التاريخية القليلة التي كانت تحملها، وذلك بحذفه أسماء الأشخاص الذين قيلت فيهم توهما أو حقيقة وتعويضها بمثل قوله «أبي فلان» أو «الفلاني» أو «من تعلمين»[1]، ولذلك كانت سقطياته قابلة في معظمها لأن توصف بأنها أشعار الصبا لأن افتقارها إلى الإيماءات التاريخية جعلها كالمنفصلة عن السنوات التي نظمت فيها.

ولعل الحدث التاريخي الوحيد الذي ميز بعض السقطيات المتأخرة من معظم قصائد الديوان هو رحلته إلى بغداد ثم عودته منها إلى المعرة لبدء حياة العزلة.

فقياسًا إلى مجموع أشعار الديوان تعد القصائد التي قالها وهو في طريق العودة من العراق إلى الشام خواتيم السقطيات، وتاريخ نظم هذه الخواتيم لم يستمر إلا مدة قصيرة بدأت مع خروجه من بغداد وانتهت بوصوله إلى المعرة ووضعه خطبة الديوان.

وكون الخطبة هي التي أعلنت ختم السقطيات منهجٌ في التصنيف لا يحدث أي التباس من حيث هو، ولكن أن تكون قد اقترنت بتاريخ اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ هو ما قد يبدو مشكلاً بالقياس إلى ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن سقط الزند امتد إلى سنة ٤١٤ هـ[2] و٤٢٠ هـ[3] و٤٣٥ هـ[4] حين كان قد تجاوز سن السبعين، وهي

---

(١) انظر سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥، حيث يستبدلها بـ: أبا الرضى.

(٢) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨٠ و١٨٢، والجامع: ٩٧٣/٢، ولغة الشعر: ص ٩.

(٣) انظر الجامع: ٩٧٤/٢.

(٤) نفسه: ٩٧٥/٢.

افتراضات لا يكشف ضعفها ما قاله أبو العلاء نفسه فحسب، ولكن ضعف الأساس الذي بنيت عليه كما يتبين من التنبيهات الآتية:

التنبيه الأول أن الغاية من نظم غير قليل من هذه القصائد كانت شكر من لقيهم ببغداد على عنايتهم به وتأكيد حفظ مودته لهم، كما يتبين من قوله في عينيته التي بعث بها إلى صديقه عبد السلام البصري خازن دار الكتب المتوفى سنة ٤٠٥ هـ:

أبا أحْمَدَ اسلَمْ إن من كَرَمِ الفَتى

إخاءَ التَّنائي لا إخاءَ التَّجَمُّعِ

ودادي لكُمْ لمْ يَنْقَسِمْ وهو كامِلٌ

كَمَشْطورِ وَزْنٍ ليسَ بِالمُتَصَرِّعِ[1]

وقد يكون هذا الشكر مصحوبًا بتبرئة الذمة والاعتذار عما يمكن أن يعد تقصيرًا أو تفريطًا، كما يفهم من قوله في التائية التي أرسلها إلى أبي القاسم التنوخي مخبرًا إياه بأنه قد ترك – لعجلة السفر–، ديوان تيم اللات الذي كان قد استعاره منه لدى عبد السلام البصري المذكور وأوصاه برده إلى صاحبه:

أعُدُّ مِنْ صَلواتي حِفْظَ عَهْدِكُمُ

إن الصلاةَ كِتابٌ كان مَوقوتا

أُهْدي السَّلاَمَ إلى عبد السَّلام فما

يَزَالُ قَلْبي إلَيْهِ الدَّهْرَ مَلْفُوتا

سألْتُهُ قبْلَ يومِ السيْرِ مَبعثَهُ

إليكَ دِيوَانَ تَيْمِ اللاَّتِ مَا لِيتَا

هَذَا لِتَعْلَمَ أنِّي ما نَهَضْتُ إلى

قَضاءِ حَجٍّ فَأغْفَلْتُ المَوَاقِيتَا

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٤٣ – ١٥٤٧.

أَحْسَنْتَ ماشئت في إيناسِ مُغْتَرِبٍ

ولو بَلَغْتُ المُنَى أحْسَنْتُ ماشِيتَا[١]

ويبرز هذا الحرص على تبرئة الذمة في قصيدة ثانية بعث بها سائلاً عما آل إليه الديوان المذكور الذي خلفه عند البصري:

وَحَمْلَكَ الجُزءَ من أَشْعَارِ طَائفةٍ

وَحْشِيَةٍ من تَنُوخِ تُنْكِرُ الجُدُرَا

جُزْءٌ بِدَرْبِ جَمِيلٍ في يَدَيْ ثِقَةٍ

سَأَلْتُهُ رَدَّ مَضْمُونٍ إِذَا قَدَرَا

وكم بعثتُ سُؤَالاً كاشِفًا نَبَأً

... عَنْهُ فَلَمْ أقضِ منْ عِلْمي بهِ وَطَرَا[٢]

وهذه المقاصد لا تحتمل التأخير لارتباطها بالسلوك الاجتماعي، ولذلك فإن نظم هذه القصائد يجب أن يكون قد تم سنة ٤٠٠ هـ وهو في طريقه إلى المعرة من بغداد.

ولا تخرج عن هذا الحكم الطائية[٣] التي جزم بعض الدارسين بأنها قيلت سنة ٤١٤ هـ، فأبو العلاء يشكر في هذه القصيدة آل حكار على تخليصهم السفينة التي سافر عليها إلى بغداد من أيدي العيارين[٤]، ولا نتصور أن الشاعر الذي كان يعلم دلالة تعجيل الشكر انتظر بعد عودته إلى المعرة مرور أربع عشرة سنة قبل أن يشكر آل حكار على صنيعهم، ولذلك فإن أبعد تاريخ لنظم هذه القصيدة سيكون مقترنًا بآخر أشواط رحلة العودة من العراق إلى الشام سنة ٤٠٠ هـ.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٣ – ١٦٠٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٩٨ – ١٦٩٩.

(٣) قوله: لمن جيرة سيم النوال فلم ينطوا .... سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٦.

(٤) انظر سقط الزند/ شروح: ص ١٦٥١ وما بعدها، حيث قوله: شاكرًا آل حكار:

وعن آل حكار جرى سمر العلا ... بأكمل معنى لا انتقاص ولا غمط

فإن ينسهم أمر السفينة فضلهم ... فليس بمنسي الفراق ولا الشحط

التنبيه الثاني كون الإشارة الوحيدة التي استنتج منها الدارسون أنها نظمت سنة ٤١٤ هـ هي قول أبي العلاء:

ولا فِـتـنـةُ طـائـيّـةُ عـامِـريّـةُ
يُـحَـرَّقُ في نيرانِها الجَـعْدُ والسَّبْطُ[١]

فقد جزم طه حسين[٢] غير محترس بأن الشاعر يقصد الفتنة التي حدثت سنة ٤١٤ هـ بين أمراء العرب، ودون أي تمحيص تابعه الدارسون[٣] في ما قاله فأصبح كلامه مسلمة تاريخية تقاس إليها صحة الأحداث المعروفة عوض أن تقاس هي إليها، فالمتأمل في التاريخ السياسي المضطرب للشعوب العربية والإسلامية في عصر أبي العلاء، يكشف بسهولة عن أن الفتن والحروب التي عرفتها بلاد فارس والعراق والشام في أواخر القرن الرابع وأوائل الخامس كانت أكثر من أن يحيط بها المؤرخون ويضبطون تاريخها، بل وأن يحيطوا حتى بتاريخ كبار الملوك والأمراء الذين كانوا يملكون هذه البلاد سنين ثم يعزلون، فيخرجون منها ليؤسسوا ملكًا جديدًا في بلاد أخرى طرد ملوكها أو عزلوا أو اختاروا حكم بلاد جديدة[٤]، ولذلك يظل ربط طه حسين الفتنة التي يشير إليها أبو العلاء بأحداث سنة ٤١٤هـ اجتهادًا تاريخيًّا مظللاً لا يستند إلى قرينة تاريخية قوية ترجحه على ما سواه.

إن البطليوسي يشير في شرحه للعينية[٥] المذكورة إلى وصف الشاعر كره ناقته طلوع الفجر «لأنهُ كانَ نَهَضَ إلى بغداد وصَدَرَ عنها تحت خَوْفٍ وحَذَرٍ من فتنةٍ كانت قد ثَارَتْ بنواحي الشام، ولذلك قَالَ في قصيدَةٍ أخرى:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٥.
(٢) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨٠ و١٨٢.
(٣) انظر الجامع: ٢/٩٧٦.
(٤) انظر تفصيل الكلام على الاضطراب السياسي في معجم الأسر الحاكمة:١/٢٥٣ وغيرها.
(٥) انظر الشروح: ص ١٤٨٧.

ولا فـتـنـة طـائـيـةُ عـامـريـةُ

يُـحَـرقُ فـي نـيـرانِـهـا الجَـعْـدُ والسَّبْـطُ

وقـد طـرحـت حـول الـفـراتِ جـرانـهـا

إلـى نـيـل مِـصْـرٍ فـالـوَسـاعُ بـهـا تـقْـطُـو»[1]

واقتران خروجه من بغداد بسنة ٤٠٠ هـ يجعل الفتنة العامرية التي تشير إليها القصيدة الطائية من حوادث هذه السنة لا سنة ٤١٤ هـ كما وهم طه حسين والجندي ومن تابعهما.

ويقوي صحة التاريخ الذي نفترضه كون الشاعر يشير إلى نفس الفتنة العامرية عندما يذكر في رثائه لأمه أن رغبته في لقائها قبل موتها هو الذي أرغمه على التعجيل بالخروج من بغداد مخاطرًا بحياته وغير مبال بسيوف بني عامر التي كانت تحول المسالك الآمنة إلى مهالك مردية:

إلـى مَـنْ جُـبْـتُ والحَـدثَـانُ طـاوٍ

قـبـائـلَ عـامـرٍ لا كُـنْـتَ عـامِ

وقـد أَلِـفـوا الـقَـنـا فـغـدتْ عـلـيـهـم

رِمـاحُـهـمُ أخَـفَّ مـن الـسـهـامِ[2]

ولا يعقل أن يكون الشاعر قد كبح حزنه على أمه التي توفيت سنة ٤٠٠ هـ قبل وصوله إلى المعرة وانتظر حلول سنة ٤١٤ هـ ليرثيها.

إن الأحداث التي يشير إليها طه حسين حقيقية، لكنها ليست الفتن التي يشير إليها أبو العلاء في طائيته وغيرها لأنه لا يقصد إلا الأحداث التي كانت قد تعرضت لها الجزيرة والعراق والشام أثناء رجوعه من بغداد إلى معرة النعمان، ولعل في قوله يشكر وائليا من سلالة سيف الدولة الحمداني حكم أيام تسلط بني عامر على تلك البلاد:

---

(١) شرحه/ شروح: ص ١٥٣١.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٥٣ - ١٤٥٤.

لا تَــــأمَـــنَّ فـــوارســـاً مـــن عـــامـرٍ

إلا بِـــذِمَّـــةِ فـــارسٍ مـــن وائِـــلِ[1]

دليلاً قويًّا على أنه لا يقصد إلا عن فتن سنة ٤٠٠هـ، لأن بني حمدان - كما لاحظ ذلك الجندي نفسه - لم يكن لهم في حلب حكم أيام الفتنة العامرية التي حدثت سنة ٤١٤ هـ حتى تكون هي المقصودة في الطائية وتعد تحديدًا دقيقًا لتاريخ نظمها، فالطائية إنما نظمت كأخواتها في طريق العودة إلى الشام سنة ٤٠٠هـ.

أما القياس الذي ينفي به الجندي[2] أن يكون عبد السلام البصري المتوفى سنة ٤٠٥هـ هو خازن دار العلم المخاطب في الطائية[3] اعتمادًا على الإشارة إلى الفتنة العامرية التي حدثت سنة ٤١٤هـ، فتصحيحه أن تاريخ الفتنة المذكورة يجب أن يكون قبل سنة ٤٠٥هـ لأن المخاطب بخازن دار العلم في الطائية هو عبد السلام البصري المتوفى قبل سنة ٤١٤ هـ بتسع سنين.

التنبيه الثالث كون بعض الإشارات التي استنتج منها الدارسون التواريخ المتأخرة لنظم بعض السقطيات تبدو جد مبهمة ومفتقرة إلى ما يمكن أن يجعلها حجة علمية، ففي ديباجة[4] شرح الخوارزمي للمرثية الدالية[5] وردت الإشارة إلى أنه قالها يرثي جعفر بن علي بن المهذب، وتبنى طه حسين[6] ما ورد في الديباجة مسلمًا بأن المرثية قيلت في جعفر المذكور، فتجاوز الجندي[7] ذلك إلى الجزم بأن تاريخ نظم هذه السقطية قد تأخر إلى سنة ٤٣٥ هـ لأن جعفرًا هذا توفي في حدود هذه السنة.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٣٦.

(٢) انظر الجامع: ١/ ٢٣٧.

(٣) قوله: أخازن دار العلم......... سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٢.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٠٠٦، هامش ١. ولا يوجد في شرح القصيدة ما يدل على أن كلام الديباجة للخوارزمي وليست لأحد النساخ.

(٥) قوله: أحسن بالواجد من وجده......... سقط الزند/ شروح: ص ١٠٠٦

(٦) تجديد الذكرى: ص ١٩٨ - ١٩٩.

(٧) الجامع: ٢/ ٩٧٥.

ولا يحتاج الباحثون إلى تمحيص هذا التأريخ لأن المرثية تخلو من أية قرينة تدل على أنها قيلت في هذا المرثي المتوهم، فالإشارة الوحيدة التي تضمنتها القصيدة هي قول الشاعر:

فَلْيَذْرِف الْجَفْنُ على جَعْفَرٍ
إذْ كانَ لَمْ يُفْتَحْ على نِدِّهِ[1]

ولم يرد في الشروح أي تعريف بجعفر هذا الذي يشير إليه أبو العلاء، الأمر الذي يدل على أن ذكراسم جعفر بن علي بن المهذب في ديباجة شرح الخوارزمي اجتهاد من أحد النساخ، ويؤكد هذا أن ديباجة شرح البطليوسي تكتفي بجعلها في رثاء أحد الأشراف دون تسميته، بينما يرد في ديباجة إحدى مخطوطات شرح التبريزي أنه قالها يرثي ابن عمه علي بن المهذب، وهذا الإبهام لا يضعف رأي من توهم أن المرثية لم تنظم إلا سنة ٤٣٥ هـ فحسب، ولكنه يجعلها قابلة لأن تعد من الأشعار التي قالها قبل سفره إلى بغداد، أو أثناء وجوده بها، أو في أي تاريخ سابق لسنة ٤٠٠ هـ.

ويطرد مثل هذا الخلط لدى مؤلف الجامع حين يفترض أن رائيته[2] إلى أبي القاسم التنوخي قيلت[3] نحو سنة ٤٢٠ هـ بعد زيارة القاضي ابن نصر المالكي[4] -حسب ما نقله عن بعض المستشرقين[5] - للمعرة في هذه السنة، وحجته أن أبا العلاء ذكر هذه الزيارة في قوله:

والمالِكِيُّ ابْنُ نَصْرٍ زارَ في سَفَرٍ
بِلادَنا فَحَمِدنا النَّأْيَ والسَّفَرَا[6]

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٠٧.

(٢) قوله: لولا مساعيكم لم نعدد مساعينا ... ولم نسام بأحكام العلا مضرا. سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٦.

(٣) الجامع: ٢/٩٧٤.

(٤) هو الفقيه الأديب عبد الوهاب علي بن نصر أبومحمد البغدادي المولود ببغداد والمتوفى بمصر غنيًّا سنة ٤٢٢ هـ بعد خروجه من العراق فقيرًا. انظر: تاريخ قضاة الأندلس: ٤٠ - ٤١.

(٥) انظر الجامع: ١/٤٩١.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ١٧٠٠.

وضعف الحكم بتأخر هذه الرائية إلى سنة ٤٢٠هـ لا يكشف عنه نقله تاريخ هذه الزيارة عن بعض المستشرقين فحسب، ولكن يكشف عنه أيضا أن الشاعر يُذَكِّرُ فيها التنوخي صاحب ديوان تيم اللات بأنه ترك هذا الديوان بيد رجل ثقة ليوصله إليه:

جُـــزْءُ بِـــدَرْبِ جـمـيـلٍ فـي يَـــدَيْ ثِـقَـةٍ
سـألْـتُـه رَدَّ مَـضْـمـونٍ إذا قَـــدَرا
وكـم بَـعـثْـتُ سُـــؤالاً كـاشـفًـا نَـبَـأً
عنـه فـلـم أقْـضِ من عِـلْـمـي بـه وَطَــرا[١]

وهذا الثقة هو عبد السلام البصري الذي ذكره في التائية[٢]، ووفاته كانت سنة ٤٠٥هـ[٣]، وعبارة أبي العلاء تدل على أن الديوان كان ما يزال في يد رجل حي يراسله الشاعر ويسأله أن يسلم الديوان إلى صاحبه، وهو استنتاج يمنع أن تكون زيارة المالكي إلى المعرة قد تأخرت إلى ما بعد سنة ٤٠٥هـ حتى يتأخر تبعًا لذلك تاريخ نظم الرائية، أما تاريخ نظمها الحقيقي فهو سنة ٤٠٠هـ لأنه كان مرتبطًا بحرصه على تبرئة ذمته من الديوان واعتذاره عن عدم تسليمه إلى صاحبه قبل السفر كما بينت.

وما نرجحه أن أبا العلاء كان يقصد بقوله: (والمالكي.. زار في سفر) أنه – قبل وصوله إلى المعرة سنة ٤٠٠ هـ – لقي ببلد من بلاد الشام الفقيه ابن نصر المالكي وحمله القصيدة وهما جميعًا على سفر، فكان السرور بالتلاقي سببا في نسيان مشقة الرحلة وعذاب الإغتراب، بل وفي حمدهما على ما يسراه من أنس اللقاء.

التنبيه الرابع أن أوهام بعض القدماء كان لها أثر في جزم بعض الدارسين المتأخرين بامتداد نظم السقط إلى ما بعد سنة ٤٠٠ هـ، فابن خلكان[٤] يذكر أن الشاعر

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٩.

(٢) انظر قوله: أهدي السلام إلى عبد السلام فما ... يزال قلبي إليه الدهر ملفوتا. سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠٣.

(٣) الكامل: ٧/٢٧٥.

(٤) انظر وفيات الأعيان: ٣/٣٨٣ – ٣٨٤، وتتمة المختصر: ١/٥٠٤، حيث يشير ابن الوردي إلى وفاة قتيل الغواشي ذي الرقاعتين سنة ٤١٢ هـ.

المعروف بصريع الدلاء وقتيل الغواني المتوفى بمصر سنة ٤١٢ هـ طلب من أبي العلاء شرابًا ونفقة فسير إليه القليل واعتذر بأبيات لامية منها قوله:

قَـدْ اسْـتَـحْـيَـيْـتُ مِـنْـكَ فَـلاَ تَـكِلْنِي
إلــى شــيء سِــوى عُـــذْرٍ جَـمِـيــلِ[1]
وقَـــدْ أَنْــفَـــذْتُ مــا حَــقِّــي عَـليـه
قَـبـيـحُ الـهَـجْـوِ أو شَـتْـمُ الـرَّسُـولِ
وذَاكَ عـلـى انْــفِــرَادِكَ قُــوتُ يــوْمٍ
إذا أَنْــفَــقْــتَ إِنْــفــاقَ الـبَـخِـيـلِ
فـكيـف وأنـــتَ عُـــلْــوِيُّ الـسَّـجَـايَـا
فَـلَـيْـسَ إلـى اقْـتِـصـادك مِـنْ سَـبِـيـلِ
وقــد يُـــقْــوي الـفـصـيـح فـلا تُـقَـابِـلْ
ضَـعِـيــفَ الــبِــرِّ إلاَّ بـالـقَـبُـولِ

وقد استخلص صاحب الجامع من هذا الخبر ومن تاريخ وفاة صريع الدلاء أن السقطية اللامية[2] قيلت سنة ٤١٢ هـ أو التي قبلها[3]، وليس في القصيدة ولا في شروحها ما يؤكد أن المقصود هو صريع الدلاء علي بن عبد الواحد الشاعر الماجن، فديباجة الشروح[4] اكتفت بوصف المخاطب بأنه بعض أهل الأدب أو أنه شاعر، وفي الشروح نفسها اكتفى التبريزي والبطليوسي والخوارزمي بأن عرفوا صريع البين بأنه رجل أو شاعر كان يلقب بهذا اللقب[5]، ولذلك نميل إلى أن ابن خلكان وهم في ما نقله كما وهم ياقوت حين ذكر أن داليته المشهورة (غير مجد في ملتي واعتقادي)[6] قيلت

---

(١) سقط الزند/شروح: ص ١١٤٤.

(٢) قوله: تفهم ياصريع البين بشرى ... أنت من مستقَلٍّ مُستقيل. سقط الزند/ شروح: ص ١١٤١.

(٣) انظر الجامع: ٢/٩٧٥، وانظر ١/٤٩٢.

(٤) انظر الشروح: ص ١١٤١.

(٥) انظر الشروح: ص ١١٤١ - ١١٤٢.

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٩٧١.

في الشاعر أبي الخطاب محمد بن علي الجبلي[1]، وكما وهم البطليوسي[2] حين اعتقد أن خازن دار العلم الذي يخاطبه أبو العلاء في طائيته هو هلال بن المحسن الصابي، وهي أوهام تعود إلى أن أخبار الشيخ رغم شهرته كانت قليلة وغامضة.

إن هذا الإلحاح على الكشف عن أوهام من زعم أن أبا العلاء ظل ينظم السقطيات بعد اعتزاله سنة ٤٠٠ هـ ليس رغبة مجانية في الجدل والتخطئة والمخالفة، ولكنه حرص على ألا تصبح هذه الاجتهادات الخاطئة مسلمات مضللة تخل بالصورة الدقيقة التي رسمها الشاعر الناقد نفسه لنظريته الشعرية متصورًا ومنجزًا، فحديث الدارسين عن تأخر نظم السقطيات إلى ما بعد العزلة يدل على نظرة نقدية أحادية إلى كل ما نظمه أبو العلاء في مختلف مراحل حياته الفكرية، نظرة تَعُد حِرْص الشاعر على تمييز سقط الزند من باقي دواوينه مجرد رغبة منه في تعداد الدواوين والإكثار من أسمائها، وليست دلالة كثرتها وأسمائها بهذه البساطة، فالنظرة الأحادية إليها تصبح - بالقياس إلى الحدود النقدية التي رسمتها خطبة السقط - خلطًا نقديًّا بين مرحلة الانتساب إلى الشعر وغيرها، وإجبارًا لأبي العلاء على أن يكون شاعرًا في مرحلة فكرية أخلاقية أعلن فيها إعلانًا صريحًا أنه تاب من الشعر ورفضه، وأن ديوانه الشعري الوحيد الذي يشهد بقوة شاعريته هو سقط الزند الذي كان إعلان العزلة ختمًا له.

إن المصدر الذي يجب أن يثق كل باحث عن التاريخ الذي ختم فيه أبو العلاء هذا الديوان هو الشاعر نفسه الذي سد باب الخلاف، ولم يترك أي شك في أن نظم السقطيات كان قد انتهى بعودته من بغداد إلى المعرة وبدئه مرحلة العزلة، وذلك من خلال آثاره ومواقفه الآتية:

١ - خطبة الديوان التي وضعها معلنًا توبته من الشعر وتطليقه له، وقد تقدم بيان دلالتها[3].

---

(١) معجم البلدان: رسم جَبُل: ٢/١٠٣ - ١٠٤.

(٢) شرحه/ شروح: ص ١٦٣٣. وانظر الجامع: ١/٢٣٩.

(٣) انظر مبحث الخطبة.

٢ - مقدمة ضوء السقط التي صرح فيها بأن كفه عن الاشتغال بالشعر كان مقترنا بتاريخ اعتزاله الناس ولزوم بيته، وذلك في قوله: «ولَزِمْتُ مَسْكني سنةَ أربعِمائةٍ مُعْمِلاً أني لا أُرْسِلُ في ما يتصلُ بكلامِ العربِ بِنْتَ شَفَةٍ»[١].

وقد وردت الإشارة المذكورة إلى نفس التاريخ في كلام للشيخ ذكر كل من القفطي وياقوت وابن العديم أنه قال فيه: «لَزِمْتُ مَسْكني منذُ سنةِ أربعِمائةٍ، واجتهدتُ أَنْ أَتَوَفَّرَ على تسبيحِ اللهِ وتمجيدِه»[٢].

٣ - رسالته إلى العالم البصري التي أكد فيها أنه ظل سنوات طويلة بعد تنكره للشعر يرفض تعاطي الموزون من الكلام ويكتفي بمنثوره: «..... إنما أَجَبْتُه بِنَثيرٍ دونَ نظيمٍ لأني منذُ سنواتٍ قد أَعْرَضْتُ عنْ تلكَ الهَنَواتِ»[٣].

٤ - الخبر الذي يذكر فيه التبريزي أن شيخه كان - حتى بعد نظمه اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان - يكره أن تقرأ عليه أشعار سقط الزند ويمتنع من سماعها[٤]، ولا يتصور أن الشيخ كان في المرحلة نفسها ينقض موقفه المتشدد هذا بالاستمرار في نظم السقطيات كما توهم طه حسين والجندي وغيرهما.

٥ - تأكيده في أخر كتاب ألفه بعد تجاوزه الرابعة والثمانين أنه كان ما يزال متمسكًا بموقفه الأخلاقي الرافض للشعر، لإنه ظل حتى تاريخ تأليفه مقتنعا بأنه صناعة لا تجود إلا بابتعادها عن الخير واحتمائها بالرذيلة: «قد علم الله تعالى جلت كلمته أن أحبَّ الكلام إليَّ ما ذُكر به عزُّ سلطانه وأُثنيَ به عليه وإذا تكلمتُ بكلمة لغيره عددْتُها من غبْنٍ وغَبنٍ... وأنا شيخ مكذوب عليَّ يظن بعضُ العامةِ أني من أهلِ العلمِ وأنا من الجهالة نظير الخِلْم، ويخالُني قومٌ دَيِّناً ولم يزل تقصيري مُتَبَيِّناً.... وإذا

---

(١) خطبة ضوء السقط/ ص ١.

(٢) انظر إنباه الرواة: ١/٩١، ومعجم الأدباء: ٣/١٤٥، والإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٢٥.

(٣) رسالة/ عطية: ص ١٥٢.

(٤) انظر مقدمة الإيضاح/ شروح: ص ٣.

نطَقتُ بألفاظ ليست لله فإنما أنا كما قال القائلُ: مُكرهٌ أخاك لا بطلٌ، هذا كان مذهبي، والسَّيْلُ يضْطَرُّكَ إلى المعطشَةِ. ولزمتُ مسكني سنة أربعمائة مُعمِلا أني لا أُرْسِلُ في ما يتصل بكلام العرب بنتَ شَفَةٍ»[1].

وكل ذلك يؤكد أن نهاية نظم السقط الذي انتسب به أبو العلاء إلى الشعر كانت مقترنة ببدء مرحلة العزلة سنة ٤٠٠هـ.

وكما أرخ أبو العلاء لنهاية مرحلة انتسابه إلى الشعر أرخ لبدايتها، فالمصادر تذكر أنه «قالَ الشعرَ وهو ابنُ إحدى عَشْرَةَ سنةً أو اثْنَتَيْ عَشْرَةَ»[2]، لكن المدة التي ذكر الشاعرنفسه أنه أمضاها في قرض الشعر تجعل السن التي أنس فيها من نفسه القدرة على الانتساب إلى هذه الصناعة مع التجويد فيها متأخرة عما تشير إليه المصادر، فهو يخبر أبا القاسم التنوخي في الرائية التي أرسلها إليه أثناء العودة من بغداد إلى – مومئًا إلى عزمه على التوبة من ذنب الشعر – بأنه نادم على عشرين سنة أمضاها مشغولاً بالقريض غافلاً عن الجد:

والآنَ أشرحُ أمْري غيرَ مُعْتَمِدٍ
فيه الإطالةَ كيما تعلمَ الخَبرا

جنَيْتُ ذَنْبًا وألْهَى خاطِري وَسَنٌ
عشرين حولاً فلما نُبِّهَ اعْتَذَرَا[3]

وإذ كان تاريخ نظم هذه الرائية هو سنة ٤٠٠ هـ فإن أولى السقطيات يجب أن تكون قد نظمت قريبًا من سنة ٣٨٠ هـ أي عندما كان قد بلغ السابعة عشرة من عمره، وبذلك تكون المرحلة التي حمل فيها أبو العلاء مختارًا لقب الشاعر هي الفترة الممتدة

(١) خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ١.

(٢) نزهة الألباء: ص ٣٥٣. وانظر المنتظم: ٨/ ١٨٤، ومعجم الأدباء: ٣/ ١٠٨.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٧٠٣. وانظر قول البطليوسي (شرحه/ شروح: ص ١٧٠٣) شارحًا البيت الأخير: «يقول: جنيت ذنبًا بقول الشعر وكان خاطري لا يناله، فلما نبه الغي من وسنه ترك قول الشعر واعتذر من ذنبه الذي جناه».

من سنة ٣٨٠ هـ إلى ٤٠٠ هـ، وهي المرحلة الفاصلة بين ما أبطله لعدم نضجه واكتماله من نظم التعلم والتجريب الذي قاله في صغره، وبين ما تحول إليه في عزلته من نظم صادق بعيد عن الجودة.

إن الحديث عن انتساب أبي العلاء إلى الشعر من خلال إنجازه ديوان سقط الزند حديث عن المرحلة الشعرية الحقيقية في تاريخه الأدبي والفكري الطويل، وهي المرحلة التي يرتبط فيها منجزه الشعري ارتباط تطابق بكل تصوراته النقدية النظرية التي لخصها في تعريفه للشعر، وبثها في ثنايا قصائده ومنظوماته وشروحه ورسائله ومختلف تآليفه ومصنفاته، وجسدها ولاؤه[١] ونسبه[٢] الشعريان، واقتناعُه بأن الشاعر في عهود الصناعة محتاج فضلاً عن سلامة الغريزة إلى خبرة شعرية لا تكتسب إلا بتنوع الثقافات والمعارف وتعدد المشارب[٣] النقدية والشعرية التي يستمد منها نموذج الشعر المجود، أما المرحلة التي أعلنت حياة العزلة بدايتها فقد سار فيها التصور النقدي والمنجز في طريقين مختلفين بل ومتعارضين كما سنبين.

****

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث الولاء الشعري.

(٢) انظر ما تقدم: مبحث النسب الشعري.

(٣) انظر ما تقدم: مبحث المشارب.

كشاف السقطيات والدرعيات في شروح السقط والضوء

شرح التبريزي			الخويي	الخوارزمي	البطليوسي	أبو العلاء
الرتبة	مطلع القصيدة	رتبة الدرعية	نفس الترتيب	نفس الترتيب	مخالفة	أصل الشروح
١	أعن وخد ..... مالا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢	ياساهر البرق..السهر		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣	معان من..... القيان		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤	ابق في نعمة..الأمور		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥	ألاح وقد..... طليحا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦	أفوق البدر..... وساد		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧	أدنى الفوارس... تكرم		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٨	إليك تناهى..... وجدد		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٩	أعارض مزن... نجد		شرحها	شرحها	لم يشرحها	شرحها
١٠	ورائي أمام..الكبراء		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١١	الحسن يعلم... أبيض		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
١٢	بتنا فريق... عرامس		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٣	أهاجك البرق..يجتزى		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٤	عللاني...... بفاني		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٥	يرومك...... تمامه		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٦	ألا في سبيل... ونائل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٧	أرى العنقاء... عنادا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٨	لقد آن...... زمام		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
١٩	تغيرت جهدي ..طارا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٠	تعاطوا..... البصر		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٢١	لعمري ..... الغروب		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها

٢٢	حي من ...الأحجارا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٣	لله أيامنا ... . يعود		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٢٤	منك الصدود ... قضى		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٥	عظيم لعمري.. سليم		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٦	ارقد هنيئا... فشق		شرحها	شرحها	لم يشرحها	شرحها
٢٧	لولا تحية..... الحبس		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٨	أشفقت ..... وصابه		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٢٩	ليت الجياد ... عاقل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٠	إن كان طيفك... قسما		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٣١	لا وضع للرحل..إزماعي		شرحها	شرحها	لم يشرحها	آخر الشرح
٣٢	زارت .... ونطاق		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٣	تفديك .... البعادا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٤	أيدفع معجزات ...اعتبار		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٥	تثني عليك ... وترفدها		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٦	ذلت لما ..... الأبيات		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٧	سالم أعدائك ... مرغم		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٨	ليت التحمل.. رحيل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٣٩	ما يوم وصلك ..غالي		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٤٠	لعل نواها ......دجونها		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤١	نقمت الرضا الدجن		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٢	بني الحسب ..خصمي		شرحها	شرحها	لم يشرحها	شرحها
٤٣	غير مجد .... شادي		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٤	أحسن بالواجد ... زنده		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٥	ياراعي ...... نعتها		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٦	رويدا .... وممات		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها

٤٧	أسالت .... ظليل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٨	هو الهجر .. وصال		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٤٩	أليس .... ذلائل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٠	لتذكر قضاعة.. حمير		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥١	أرحتني ..... الجودا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٢	سنح الغراب .. لطيفه		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٣	النار في طرفي.. معشر		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٤	إن كنت ..... ونسكب		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٥	توقتك .... نهارا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٦	تفهم .... مستقيل		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٧	أوالي....... وعم		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٨	طربن .... ومالي		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٥٩	مغاني اللوى ... محلال		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٠	أودى .... المستاف		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦١	متى نزل ..... الثدي		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٢	نبي من الغربان.. صدع		شرحها	شرحها	لم يشرحها	شرحها
٦٣	كفى بشحوب ... الرحيلا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٤	سمعت ...... لا همام		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٥	أمعاتبي ..... الظالم		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٦	تحته كسرى... أربع		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٧	هات الحديث... تكريتا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٨	لمن جيرة ..... الخط		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٦٩	متى يضعفك ...ابتهال		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٠	كم بلدة ... ..دموعا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧١	وصفراء ...... الضنك		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها

٧٢	خلوفؤادي ...... إبلال		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٣	أيبسط .... عتاب		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٤	لولا مساعيك .. مضرا		شرحها	شرحها	شرحها	شرحها
٧٥	رأتني....... نأتني	١	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٧٦	سرى حين ...... برقاد	٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٧٧	ألم يبلغك ......الزجاج	٣	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٧٨	كم أرقمي ...... الأرقم	٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٧٩	من يشتريها ..... السيل	٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٠	صنت درعي .. فقيرا	٦	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨١	أراني .... أمثالي	٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٢	ياليس .... بزاد	٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٣	ما فعلت .... قدم	٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٤	جاء الربيع .....المرعى	١٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٥	ما أنا بالوغب.. الوغب	١١	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٦	نزلنا .... عنانه	١٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٧	غدا فوداي ...... علاوه	١٣	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٨	إبلا .... محروب	١٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٨٩	أبني كنانة .. هلوك	١٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٠	على أمم .... يساوه	١٦	شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
٩١	رميح .... لرامح	١٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٢	وذات حرابي ..... نائيا	١٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٣	أعرتك .... محمدا	١٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٤	جاؤوا .... الأدراع	٢٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٥	أظن .... جمالها	٢١	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٦	ما نخلت ..... النخيل	٢٢	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها

٩٧	يسقي .... ألبان	٢٣	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٨	مهرت ..... أحامس	٢٤	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
٩٩	عب سنان..... النهر	٢٥	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٠	هم الفوارس... قراعها	٢٦	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠١	يصلي ...... ربيعها	٢٧	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٢	أعاذل .... علمي	٢٨	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٣	عليك ..... والأسنه	٢٩	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٤	قل لسنان ...... وأى	٣٠	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٥	أعطيت .... نبأ	٣١	شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٦	دنياك .... جمالها		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٧	يغفي .... سيديل		شرحها	شرحها	شرحها	لم يشرحها
١٠٨	قل لترب ... العذول		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١٠٩	إلى الله ...... أوهامي		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٠	أقول لهم ..... نظيما		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١١	خالك للرحمة..الماطر		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٢	خبرني..... المشيب		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
١١٣	أراك .... سيار		شرحها	شرحها	لم يشرحها	لم يشرحها
العدد		٣١	١١٣	١١٣	٧٠	٦٨

****

الباب الثاني

التوبة من الشعر وورطة البدائل: شرك النظم

إذا كان أبو العلاء قد وضع خطبة السقط بعد عودته من بغداد لتكون الفاصل بين مرحلة التزين بالشعر وبين مرحلة التوبة منه، فإن هذه التوبة رغم اقترانها ببداية حياة العزلة لم تكن إعلانًا لنهاية نشاطه الأدبي ولكن لبداية مرحلة جديدة في فكره الشعري كلفه الانتقال إليها ثمنًا غاليًا، إذ كان عليه أن يئد غريزته الشعرية وهي في أوج حيويتها ويستغني عن هديها ويشل فاعليتها، ويصمت متنكرًا للشعر تنكرًا مطلقًا سنوات عديدة قبل أن يدله عقله على البديل الذي تحلل به بعض التحلل من وطأة التوبة وعنتها، إلا أن الوصول إلى هذا البديل لم يكن سهلاً، فقد كان عليه حتى في الفترة التي سكت فيها متجنبًا الخوض في الأدب الدنيوي أن يفكر في البدائل التي يستطيع أن يشبع بها نهمه إلى التعبير بالكلمة، وهو النهم الذي اعترف به ضمنيًّا في قوله مخاطبًا الوزير المغربي: «وأقدمتُ على خِدْمَةِ حَضْرَتِهِ بالمكاتبة لِأُنْهِيَ إليها ما أنا عليه لا تَكَثُّرًا بِرَصْفِ المَنْطِقِ عنده، وهل أَبْلُغُ أن أُدعَى في تأليفِ القولِ عَبْدَهُ، وقد تُقْبَلُ صلاةُ الأُمِّيِّ...»[1].

وما يكشف عنه هذا الاهتمام بالبحث عن البدائل البيانية طيلة حياة العزلة أن ما يميز مرحلة ما بعد السقط ليس التوبة من الشعر فحسب، ولكن هَمُّ الوصول إلى البديل وهاجسه.

****

---

(١) رسائله / عطية: ص ٣٢ – ٣٣.

الفصل الأول
ملابسات التوبة

لا يترك النص الصريح الذي يذكر فيه أبو العلاء أنه لزم بيته سنة ٤٠٠هـ معملاً ألا يشتغل بكلام العرب أي مجال للشك في كون توبته من الشعر اقترنت باعتزاله.

ويفهم من قوله في رسالة له مخاطبًا شاعرًا من الشعراء كان مولعًا بالقريض: «وأحسَبكَ إن استطعتَ فما تحضرُ القيامةَ إلا بأبياتِ حِسانٍ تتقرَّبُ بها إلى خَزنَةِ الجِنانِ، وقد حدثني الثقةُ أنك رغِبْتَ في النُّسُكِ وغدوتَ بحبْلِ الثقةِ شديدَ التمسُّكِ، وأصبحتَ كما قال أعشى بَكْرٍ:

فـإن أخـاكِ الـذي تـعـلـمـينَ
لـيـالِـيَـنـا إذْ نَـحُـلُّ الـجِـفـارا
تـبَـدلَ بـعـد الـصِّـبـا حِـكْـمَـةً
وقَـنَّـعَـهُ الـشَّـيْـبُ مـنـه خِـمـارا»[1]

وكذا من قوله معتذرًا عن تأخره في التعزية: «.. وعَدَدْتُ السكوتَ مَتْجرًا إذْ كانت الوحدةُ تُغَيِّرُ المعقولَ، وتصْرِفُ قائلًا [عن] أن يقولَ...»[2]..

أنه كان يعد الوحدة والعزلة سبب السكوت والصمت، ورغم ذلك لا يمكن الحكم بأن عزلته كانت السبب في سكوته وتوبته من الشعر ولا بأن هذه التوبة كانت هي السبب في العزلة، لأنهما كانتا كلتاهما وجهين لموقف فكري واحد تعددت مظاهر التعبير عنه.

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٩٢.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

لقد ذكر الشاعر وهو يختار حياة العزلة أن ما عزم عليه ليس وليد الظروف التي أرغمته على العودة من بغداد إلى المعرة، «لَيْسَ بنتيجِ السَّاعةِ ولاَ ربيبِ الشَّهرِ والسَّنَةِ ولكنهُ غَذِيُّ الحِقَبِ المتُقادمة وسليلُ الفكرِ الطَّويل»[1]، ولعل شكواه الفنية من الدهر[2] وأهله في أبيات السقط:

فَظُنَّ بِسَائِرِ الإِخْوَانِ شَرًّا
وَلاَ تَأْمَنْ عَلَى سِرٍّ فُؤَادَا

تَجَنَّبْتُ الأَنَامَ فَمَا أُوَاخَى
وَزدتُ على العَدُوِّ فَما أُعادَى

وَلَمَّا أَنْ تَجَهَّمَنِي مُرَادِي
جَرَيْتُ مَعَ الزَّمَانِ كَمَا أَرَادا

فَأَيُّ النَّاسِ أَجْعَلُهُ صَدِيقًا
وَأَيُّ الأَرْضِ أَسْلُكُهَا ارْتِيَادَا[3]

كانت تلميحًا إلى ذلك.

ويبدو هذا التلميح كالتصريح في سقطية بغدادية قالها حين بدأ يفكر في العودة إلى المعرة:

ولَوْ جَرَتِ النَّباهةُ في طريقِ الـ
الخُمولِ إلَيَّ لاخترتُ الخُمولا[4]

---

(١) رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٥، حيث يشير إلى أن شكوى الدهر في الشعر عادة فنية. وانظر القصيدة عند مهيار: ٣١٩/٣ – ٣٢٨، حيث الإبانة عن كون شكوى الدهر لدى شعراء التبادي أسلوبا فنيا محضا لا علاقة له بالواقع الاجتماعي.

(٣) سقط الزند/ شروح:ص ٥٥٩ – ٥٦٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٧٤

لكن التلميح إلى التوبة من الشعر وارد أيضًا في سقطية أخرى أقدم منها[1]، فقد كان مفهوم التوبة مقترنًا لديه بالموقف المشهور الذي كان لبيد[2] قد اتخذه من الشعر عندما أسلم، وهو ما يجعل رفض الشعر لديه قابلا لأن يفسر بأنه كان في مرحلة أولى محاكاة فنية للموقف الذي كان هذا الشاعر المخضرم قد أعلنه، وهو اختيار ربطه الشيخ بالتوبة في قوله:

إذا قلتُ شعْرًا لستُ فيه بِحائِبٍ

فما أنا إلا تائبٌ كَلَبيدِ[3]

ولهذا لا نستبعد أن يكون إحساسه بعنف الرجة التي أصابت شاعرية لبيد وهو يبهر بجلال الحقيقة كما جلاها البيان القرآني قد جعل محاكاته له قبل أن تصبح تجسيدًا لتحول رؤاه الفكرية الأولى تتخذ مظهرًا فنيًّا صار فيه الشاعر الذي افتخر بأنه آت بما لم تستطعه الأوائل عاجزًا أمام سحر الشعر الممدوح وجودته عن أن يستمر في ادعاء التمكن من صناعة النظيم:

لَعِبْتَ بِسِحْرِنا والشعْرُ سِحْرُ

فتُبْنا منه تَوْبَتَنا النَّصوحَا[4]

فالتوبة من الشعر باعتبارها حدثًا محتملاً كانت حاضرة في تصوره لعلاقة الشاعر بصناعته وإن كان استثمارها في صياغة المعنى المادح ينبئ بأنها لم تكن هاجسًا فكريًّا، لكن بوادر هذه التوبة من حيث هي هاجس أخلاقي ما لبثت أن بدأت تلوح في سقطية ثانية بدا فيها أقرب إلى الجد في اعتذاره عن التقصير في المديح وحديثه عن الجفوة التي بدأت تفسد ما بينه وبين القريض:

---

(١) انظر قوله: (فتبنا منه توبتنا النصوحا). سقط الزند / شروح: ص ٢٧٦.

(٢) انظر خبر سكوته عن قول الشعر في الشعر والشعراء: ١/٢٧٥.

(٣) اللزوم: ١/٣٦٨.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢٧٦.

لا يُوهِمُنْكَ أنَّ الشِّعْرَ لِيْ خُلُقٌ

وأنَّني بالقوافي دائمُ الأنَسِ

فإنما كان إلْمامي بساحتِها

في الدهر إلمامَ طَيْرِ الماءِ بالعَلَسِ

والناس في غَمَراتٍ من مقالِهِمُ

لا يظفَرون بغيرِ المَنْطِقِ الوَدِسِ

ولا يفيدون نَفْعاً في كلامِهِمُ

وهل يُفيدُك معنى نَغْمَةُ الجَرَس

عساكَ تَعْذِرُ إنْ قَصَّرْتُ في مِدَحِي

فإنَّ مِثْلِيْ بِهِجْرانِ القريضِ عَسِي[1]

إن شهرة أبي العلاء بين أهل الأدب بقرض الشعر جعلت الناس يتوهمون أنه كان ما يزال يعد الشعر فضيلة خلقية تغني عن التحلي بسواها، بينما كانت رغبته عنه قد أصبحت كرغبة طيور الماء عن الاقتيات بالحبوب.

ولا يفسر هذا الفتور في تعلقه بالشعر إلا ببدء تدخل سلطة العقل في تقويم الثمرة السلوكية لهذه الصناعة، وقد بدا تمكن هذه السلطة العقلية من نظرته إلى الشعر واضحًا في اعترافه - أثناء عودته من بغداد وقبيل بدء حياة العزلة - بأنه صحا بعد غفوة طويلة ليكتشف أنه طيلة العشرين سنة التي قضاها يقرض الشعر لم يكن إلا جانيا للذنوب، ذنوب الشعر:

جَنَيْتُ ذنْباً وألْهَى خاطِري وَسَنٌ

عشرينَ حَوْلاً فلَما نُبِّهَ اعْتَذَرا[2]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧١٢ - ٧١٣. والمخاطب بالشعر أمير ألح على الشاعر في أن يهنئه. انظر: ص ٦٨٩ - ٦٩٠.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٧٠٣.

ولعل هذا البيت الذي كان خاتمة القصيدة الرائية كان آخر ما نظمه من سقط الزند[١]، إذ يبدو أنه كان قبل خطبة السقط الإعلان الأول أو الإعلان بالشعر نفسه عن التوبة منه لأنه أقر فيه بالذنب، و«المُقِرُّ بذنبِهِ كالتائبِ إلى ربِهِ»[٢] كما صرح بذلك في إحدى رسائله.

إن هذا الإرهاص المبكر بالاعتزال والتوبة يفيد أن الهاجس الفكري الذي كان يشغل أحيانًا باله وهو ما يزال يعد الشعر من أعلى مراتب الأديب كان هاجسًا واحدًا، وإذا كان قرار العزلة والتوبة قد تأخر إلى ما بعد رحلته إلى بغداد فإن في ذلك دليلاً على أن هذه الرحلة كانت عاملاً حاسمًا في استسلامه لسلطة عقله وتنكره لغريزته الشعرية، أي في ما يمكن أن نعبر عنه برحيل الشاعر وبزوغ المفكر.

إن العامل الفكري كان ذا تأثير قوي في تغيير نظرته إلى الشعر، لكن ذلك لا يجب أن يلغي تأثير العامل الاجتماعي والعامل النفسي، ولذا نميل إلى أن قرار العزلة/ التوبة كان ثمرة لتلاقح عوامل التبس فيها الاجتماعي بالثقافي والنفسي فكانت نهاية مرحلة الانتساب إلى الشعر.

****

(١) كتب بهذه القصيدة إلى صديقه أبي القاسم التنوخي في شأن ديوان تيم اللات. انظر ما تقدم.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤.

المبحث الأول

جدب المعرة وسراب بغداد

ذكر أبو العلاء في قصيدته الرائية ما يفيد أنه عد نفسه شاعرا مكتمل الشاعرية عندما بلغ السابعة عشر من عمره[1]، وصرح في إحدى رسائله أنه منذ بلغ العشرين لم يستجد[2] العلم من شامي ولا عراقي لإنه أصبح مكتفيا عن الشيوخ بنفسه، وبين أن يكون شاعرًا أو عالمًا اختار التجمل بالشعر وعده من أشرف مراتب البليغ[3].

وبعد أن جال في ربوع الشام لم يجد غير العراق وبغداد حاضرة الآداب والعلوم وموطن الرقة والظرف[4] مكانًا يليق بقوة شاعريته:

وَقَـدْ سَـارَ ذِكْـرِي فـي الـبِـلادِ فَـمَـنْ لَـهُـمْ
بِـإِخْـفَـاءِ شَـمْـسٍ ضَـوؤهَـا مُـتَـكَـامِـلُ

وإِنِّـي وإنْ كـنـتُ الأخـيـرَ زمـانُـهُ
لآتٍ بمـا لـم تـسـتـطـعـهُ الأوائـلُ

وَلِـي مَـنْـطِـقٌ لَـمِ يَـرْضَ لِـي كُـنْـهَ مَـنْـزِلِـي
عَـلَـى أنَّـنِـي بَـيْـنَ الـسِّـمَـاكَـيْـنِ نَـازِلُ[5]

(١) انظر ما تقدم: مبحث الحدود الزمنية، وانظر قوله السابق: جنيت ذنبا....

(٢) انظر رسائله / عطية: ص٧٨.

(٣) - انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٩٩، حيث يصف الحياة في العراق بأنها استمرار لحضارة فارس.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٣ - ٥٢٧.

ولم يعد يبالي وقد عزم على السفر أسقى الغيث ربوع الشام أم أصابها الجدب، فالرحيل عنها إلى البلاد التي هيأه فضله ليكون فيها أصبح وشيكًا:

وَكَمْ مِنْ طَالِبٍ أَمَدِي سَيَلْقَى
دُوَيْنَ مَكَانِيَ السَّبْعَ الشِّدَادَا
لِيَ الشَّرفُ الذي يطَأُ الثُّرَيَّا
مَعَ الفضلِ الذي بهرَ العِبادا
وقدْ أثبَتُّ رجلي في ركابٍ
جعلتُ من الزِّمَاع لهُ بِدادا
إِذَا أَوْطَأْتُهَا قَدَمَيْ سُهَيْلٍ
فَلاَ سُقِيَتْ خَنَاصِرَةُ العِهَادَا[1]

لكن الحلم بالعراق طال، فقد تأخر الرحيل إلى بغداد التي تليق بفضله المتناهي في الكمال فلم يحل بها إلا بعد أن كان عصر الشبيبة قد ولى:

كلِفْنا بالعراقِ ونحنُ شَرْخٌ
فَلَمْ نُلْمِمْ به إلا كُهولا[2]

ويبدو أن تأخر خروجه إلى العراق قد جعله يضيق ببلاد الشام وينفر من أهلها، وقد تجلى تمكن هذا الضيق من نفسه في استهانته بعلمائها واحتقاره لمجالسهم، وفي قتامة الصورة العلمية التي ظل يرسمها لها في مختلف رسائله ومصنفاته[3] حتى بعد عودته من بغداد، فنشأته كانت – كما قال – في بلدٍ خَلا من العلماء[4]، فكيف يتأدى

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٦٥ – ٥٧١.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٣٨٦.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٨٩ – ١٩١، حيث يبدو متحديًا لمن اجتمع في مجلس الأمير من العلماء، وانظر ما يفيد أنه جعل وصول رسالة الوزير المغربي إلى أهل المعرة مناسبة للتعريض بأدبائها، ووصفهم بالعي والعجز والبلادة وضعف الفصاحة (رسائله / عطية: ص ١٠).

(٤) رسائله / عطية: ص ٩٧.

إليه العلم و«أهلُ الشامِ يَجرون من أهلِ العراقِ مَجْرى الهُجْنِ من العِرابِ»[1]، وبضاعة العلماء والأدباء نافقة في بغداد «لأن غابرَ العلمِ بها غَريضٌ وصحيحَ الأدبِ في سواها مريضٌ، والشامُ أكثرُ أرْفاقًا وأقَلُّ نَفاقًا»[2].

ولا نجد في المصادر التي أرخت له ما يفسر تأخر سفره إلى العراق، لكن أبا العلاء نفسه يصرح بأن اقتصاره على الدراسة في الشام رغم خلوه من كبار العلماء كان بسبب افتقاره إلى المال الذي يسمح بالانتقال إلى حيث العلم الغريض والأدب الصحيح: «... ونشأتُ في بَلَدٍ لا عالِمَ فيه، وإنما تَثْبُتُ الناميَةُ بالجَوازِعِ، ولم أكن صاحِبَ ثروةٍ فكيف الحُداءُ بغيرِ بَعيرٍ...»[3].

ومما يؤكد أثر افتقاره إلى نفقات السفر والإقامة في تأخر رحلته إلى بغداد أن أكثر أشعاره فضحًا لنفسه الغضبية ما قاله معرضًا بمن عيره بفقره وخموله كقوله:

رُوَيْدَكَ أيها العاوي ورائي
لِتُخْبِرَني متى نَطَقَ الجمادُ

أأخْمُلُ والنباهةُ فِيَّ لَفْظٌ
وأُقْتِرُ والقناعةُ ليْ عَتادُ

وقوله:

بِأَيِّ لسانٍ ذامني مُتَجاهِلٌ
عَلَيَّ وَخَفْقُ الرِّيحِ فِيَّ ثَناءُ

وإنِّي لَمُثْرٍ يا ابنَ آخِرِ ليلةٍ
وإنْ عَزَّ مالٌ فالقُنوعُ ثَراءُ

(١) رسائله/ عطية: ص ١٥٦.
(٢) نفسه: ص ٩٥.
(٣) نفسه: ص ٩٧.

وأيا كانت الظروف التي أخرت خروجه إلى بغداد - كإشفاقه من السفر لاستطاعته بغيره وكتعلقه بأمه وتعلقها به - يظل المال الذي توافر له سنة ٣٩٨هـ السبب الأول في تحول بغداد الحلم إلى حقيقة.

أولاً - السفر:

لم تكن الرحلة إلى العراق فرارًا متأخرًا فرضه عليه التبرم من الفتن كما اعتقد بعض الدارسين[١]، فبغداد كانت الحلم الذي ظل يلح عليه منذ عهد الشبيبة.

وإذا كان المال الذي توافر له قد مكنه في كهولته من تحقيق هذا الحلم فإن افتقاره إلى نفقات السفر كل تلك السنين يدل على أن حصوله على هذه النفقات كان نتيجة لظروف جدت في حياته الاجتماعية، فهو يقول في رسالته التي كتبها إلى خاله بعد عودته من العراق: «وما هَبطتُ في طَريقي وادِيًا ولاَ فرَعتُ جَبَلاً، ولا حَمَلَتْني سفينةٌ ولا ذَلَّتْ لي مطيَّةٌ إلا بمَنِّ الله سبحانَهُ ومِنَّةِ سيدي وعنَايتهِ وجَاهِهِ، وأياديهِ أكبرُ من الشُّكْرِ.. وقدْ علمتُ أنهُ يعمَلُ ذلكَ معي لا يريدُ جزاءً ولا شَكورا...»[٢]، وهي عبارة تنبئ بأن خاله هو الذي وفر له من ماله نفقات السفر[٣] وسهله له بعنايته وجاهه.

والعناية التي يشير إليها قرينة تفيد أن أخواله بني سبيكة كانوا من ذوي اليسار، وأنه كان معتمدًا في حياته قبل السفر على أمه وإخوتها، ويدل على ذلك إحساسه بأنه رغم كهولته عاد بعد موتها لافتقاره إليها كالرضيع [٤] يخشى عليه أن

---

(١) تجديد الذكرى: ص ١٢٩. وانظر اجتهاد المحدثين في التعريف بظروف رحلته إلى العراق في: تقديم مارجوليوت لرسائله، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ٨٠، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٠٢ وقضايا العصر: ص ٨٢، والمرشد: ٦٢٥/٢.

(٢) رسائله / عطية: ص ٧٥.

(٣) انظر ما قاله مارجليوت وطه حسين والميمني في المراجع المشار إليها في الهامش السابق. وقد نفى الجندي أن يكون قد سافر بمساعدة أخواله. انظر الجامع: ٥٧/١.

(٤) انظر قوله: مضت وقد اكتملت فخلت أني ... رضيع ما بلغت مدى الفطام. سقط الزند / شروح: ص ١٤٢٠، وانظر قوله: مضت وكأني مرضع وقد ارتقت ... بي السن حتى شكل فودي اشكال. سقط الزند / شروح: ص ١٦٨٩.

يضيع[١]، واعترافه بأنها بإنفاقها عليه جعلته في غنى عمن سواها [٢]، كما يدل عليه تنويهه بفضل[٣] بني سبيكة وثناؤه عليهم في شعره ورسائله.

وقد لاحظ طه حسين «أن رسائل أبي العلاء ولزومياتِه وديوانه المعروفَ بسقطِ الزند تخلو كلها من ذكر أسرته لأبيه إلا ما كان من رثاء والده، بينما تستغرق أسرتهُ لأمه من ديوانه ورسائله مقدارًا غير يسير، فلا شكَّ في أن أيادي أمه وأخواله كانت متظاهرةً عليهِ وأن معونة أسرتهِ لأبيه كانت منقطعةً عنه لفقر أو جفاء»[٤]، والواضح من الأخبار التي تنقلها المصادر أن أقرباءه لأبيه كانوا يخصونه بما يليق بفضله من الإجلال والعناية.

ولا يبدو من خلال الأبيات[٥] التي قالها أخوه أبو الهيثم وابن عمته أبو صالح معبرين عن تألم أهله لفراقه أن علاقته بإخوته وأعمامه وبنيهم كانت سيئة حتى يبخلوا عليه بنفقات السفر، كما لا يبدو من المكانة الاجتماعية التي كانوا يحتلونها أنهم كانوا يفتقرون إلى المال الذي يسمح لهم بتوفير هذه النفقات ومساعدته على السفر، وما نرجحه – اعتمادًا على ما ورد في قصيدتي أخيه وابن عمته وعلى ما ورد في رسالته[٦] إلى خاله علي بن سبيكة – أن آل بني سليمان كانوا يعارضون سفره إلى العراق خوفًا عليه[٧] وإشفاقًا، ورغبة في بقائه بينهم رافعًا بأدبه وعلمه اسم قومه واسم المعرة كما يدل على ذلك قول أخيه أبي الهيثم المعري في قصيدته التي أرسلها إليه وهو ببغداد يستعطفه ويستعجل عودته:

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٠.

(٢) انظر قوله: كفاني ريها من كل ري   إلى أن كدت أحسب في النعام. سقط الزند / شروح: ص ١٤٧٢.

(٣) انظر داليته: تفديك النفوس ولا تفادى...... سقط الزند / شروح: ص ٧٧٠، وانظر رسالته إلى خاله / رسائله / عطية: ص ٧٥. ومرجليوث: ص ٣٦.

(٤) انظر تجديد الذكرى: ص ١٠٨، وقارن بما قاله الميمني في: أبو العلاء وما إليه: ص ١٠٢.

(٥) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤ و٥٤٨.

(٦) رسائله / عطية: ص ٧٥.

(٧) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٦.

أأبـــا الـــعـــلاءِ نِـــداءَ عَـــبْـــدٍ أدْرَكَـــتْ

مـنـه الـنَّـوَى لمّـا نَـأتْ بـكَ ثـارا

أدْرِكْ بـــإدْراكِ المـعـرةِ مُـهْـجَـةً

تَـفْـنَـى عـلـيـكَ مَـخـافـةً وحِـذارا

واسْـلَـمْ لِـقَـوْمِـكَ إذْ غـدوتَ لمَـجْـدِهِـمْ

تـاجـاً تُـشَـرِّفُ فَـضْـلَـه وسِـوَارا[١]

وأن خاله الذي ولع بالأسفار واكتشاف البلاد البعيدة حتى شبهه أبو العلاء بالإسكندر[٢] وخاف عليه مغبة الإقامة الطويلة بين المغاربة كان يحثه على السفر ويهونه عليه ويراه أنفع له من البقاء في المعرة والشام، ويعده بضمان نفقاته[٣]وتحملها إذا ما أذنت له أمه فيه.

ويتضح من الرسالة التي كتبها بعد رجوعه من بغداد إلى خاله هذا يشكره أنه لم يسافر إلا بعد أن استأذنها فلم تمانع: «على أني واللهِ قد أَعْلَمْتُها أني مُرتَحِلٌ وأن عَزْمي على ذلك جادٌّ مُزْمِعٌ فَأذِنَتْ فيه، وأحسَبُها ظنته مَذْقَةَ الشاربِ ووَميضَ الخالِبِ، ولكل أجلٍ كتابٌ»[٤].

ويفهم من كلامه هذا أنه كان يتردد في الرحيل مراعاة لأمه وأنها كانت تبدي بعض الممانعة إشفاقًا عليه، وهذا ما يجعلنا نعتقد أنه سافر تحت تأثير ضغط اجتماعي عنيف جعله لا يخرج من المعرة إلى العراق خروج الكلف المتشوف إلى بغداد فحسب،

---

(١) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) انظر سقط الزند / شروح: ص ٧٨٢ – ٧٨٣.

(٣) على سبيل الهبة أو القرض.

(٤) رسائله / عطية: ص ٦٨ – ٦٩.

ولكن خروج المغضب[1] الذي لا ينوي إلى بلده إيابا[2]، فهو يذكر في رسالته إلى أهل المعرة – وهو في طريق العودة إليها – أنه خرج إلى بغداد وهو ينوي الإقامة الدائمة فيها، لكن الزمان لم يسعفه بذلك[3] ففاته المقام بحيث اختار[4].

وما نفيده من أسفه على ما فاته – بعد أن كان سفره إلى بغداد سنة ٣٩٨هـ قد اقترن بالعزم على الإقامة فيها ونسيان المعرة – أن حاضرة العراق لم تعد لديه مدينة العلم والعلماء وخزائن الكتب التي يحلم بزيارتها والاطلاع على نفائسها فحسب، ولكنها أصبحت أيضًا المستقر والمسكن الذي استبدله بالمعرة[5] والملاذ الذي لاذ به هروبًا من الضيق الاجتماعي الذي أصبح يشعر به وسط أقربائه لأبيه عندما اكتهل.

إن أبا العلاء بامتناعه عن الزواج وعدم حجه وجد نفسه أولى من غيره بلقب الصرورة:

أنا للصَّرُورَةِ في الحياةِ مُقارِنٌ
ما زِلْتُ أَسْبَحُ في البِحارِ المُوَّجِ
وصَرُورَةٌ في شِيمَتَيْن لأنني
مذْ كنْتُ لَمْ أحْجُجْ ولَمْ أتَزَوَّجِ[6]

وقد ذكر أنه سيرحل عن الدنيا وهو متمسك بهذه الصفة:

أسيرُ عنِ الدنْيا وما أنا ذاكِرٌ
لها بِسلامٍ إنَّ أحْداثَها خُمْسُ

---

(١) ذكرت بعض المصادر أنه خرج إلى بغداد ليشكو إلى الخليفة أميرا نازعه في وقف له. انظر إنباه الرواة / ط ١: ٥٠/١، وتاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٠. وقد بين بعض الدارسين ضعف هذا الخبر. انظر الجامع:٢١١/١ وغيرهما، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٠٥.

(٢) انظر قوله: وكان اختياري أن أموت لديكم ... حميدا فما ألفيت ذلك في الوسع. سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٤.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، حيث قوله: «ولكني آثرت الإقامة بدار العلم وشاهدت أنفس مكان لم يسعف الزمن بإقامتي فيه، والجاهل مغالب القدر».

(٤) رسائله / عطية: ص ٨٠.

(٥) انظر تجديد الذكرى: ص ٥٤.

(٦) اللزوم:٢٧٣/١ والصرورة عند المسلمين هو الذي يمتنع من الحج، وفي الجاهلية الذي يمتنع من الزواج. لسان العرب: مادة «صرر»، وانظر إشارته إلى من لامه على ترك الحج: اللزوم: ٥٣٤/١.

ضَـــرُورَةَ مـا حـالَـيْنِ مـا لِكَـعـابِـهـا
ولا الـرُّكْـنِ تَـقْـبـيـلٌ لـدَيَّ ولا لَمْـسُ[1]

وآراؤه في الزواج والنسل معروفة ومشهورة كما تدل على ذلك كثير من أبيات لزومياته[2]، ولم تغفل المصادر القديمة[3] ولا المؤلفات[4] الحديثة والمعاصرة الإشارة إلى هذه الآراء، إلا أن اهتمام المؤلفين كان منصرفًا إليها من هي موقف فكري أثمره تفاعل ثقافته مع تزهده وتنسكه في مرحلة العزلة، إذ لم أجد من بين هؤلاء قدامى ومحدثين من وقف – حسب ما اطلعت عليه – على أثر امتناعه من الزواج وإصراره على العزوبة في حياته الاجتماعية بالمعرة وعلاقته بالناس وبأهله وأقربائه قبل اعتزاله، رغم أن هذا الامتناع كان كما تبين لي السبب في جفوة أفسدت ما بينه وبين أقربائه لأبيه فجعلته يخرج كالمضطر من معرة النعمان متحملاً مشقة مفارقته أمه والبعد عنها.

لقد كان في تراخي وجوب أداء فريضة الحج والخوف من المخاطر التي كانت وفود الحجيج[5] تتعرض لها في الطريق ما جعل تأخر حجه[6] لا يبدو مخلًّا بمروءته الاجتماعية، لكنه رغم الأسباب التي علل بها في اللزوميات امتناعه من الزواج والنسل لم يصرح بسبب[7] واحد كان يمكن أن يعد لدى أهله وقومه – قبل الاعتزال – عذرًا شرعيًّا يعفيه من التحصن بالزواج بعد بلوغه سن الكهولة ويجنبه مجافاة أقربائه له.

---

(١) اللزوم: ٢/٥.

(٢) انظر مثلًا رأيه في النسل في لزوميته التائية المطولة: ١/٢٣١، وانظر في تاريخ الإسلام / تعريف: ص ٢٠٠، بيته المشهور: هذا جناه أبي علي ... وما جنيت على أحد.

(٣) انظر مثلاً البداية والنهاية / تعريف: ص ٣٠٦.

(٤) انظر مثلاً: تجديد الذكرى: ص ٢٣٥، والجامع: ٢/٣٦٠ – ٣٦٢، وأبو العلاء وما إليه: ص ١٨٨، وحكيم المعرة: ص ١٣٥ – ١٤٦ والمتنبي وأبو العلاء: ص ١٦١ – ١٦٧، وقضايا العصر: ص ٢٧٣ – ٣٠٤، والنقد الحديث: ص ١٢١.

(٥) انظر مثلاً حوادث سنة ٣٩٤ و٤٠٢، في الكامل في التاريخ: ٧/٢٢٤ و٢٦٤.

(٦) انظر قوله: لا مُلك لي وأرى الدنيا تحاصرني ... وما حججت وقد لاقيت أحصارا. اللزوم: ١/٥٠٥، وانظر ١/٥٣٤. وانظر قوله: ولم اقض فرضًا في منى وبلادها ... وكم عاجز قد زارها متنفلا. اللزوم: ٢/٢٨٩.

(٧) انظر تلميحه غير المباشر إلى أن ترك الجماع يكون أبقى للأيد وأرجى للبصيرة، وأدنى للرشد وأجدر بطول العمر من الرغبة فيه. الصاهل والشاحج: ص ٢١٧.

ويتبين من الصورة الكريهة التي رسمها أخوه أبو الهيثم لبغداد في رائيته أن الشاعر الضرير كان يجعل من رغبته في السفر إلى العراق وزيارة الحاضرة العلمية عذرًا يرد به إلحاح أقاربه على تزويجه، فبغداد كانت العروس التي اختارها الشاعر إلا أنها لم تكن تلك التي أرادها له أهله:

بَــغْــدادُ لا سُــقِــيَــتْ رُبُــوعُــكِ دِيمَـــةً
وغَـــدَتْ رِيــاضُــكِ حَــنْــظَــلاً ومُـــرَارًا

أنْــتِ الــعَــروسُ يَــروقُ ظـاهِـرُ أمْـرِهـا
وتَـكـونُ شَـيْـنـاً فـي الـيَـقِـينِ وعَــارا

أضْــرَمْــتِ قَـلْـبـي بـاجْـتِـذابِـكِ مـاجِـداً
كـالـسَّـيْـفِ أعْــجَــبَ رَوْنَــقــاً وغِـــرارًا

مــا زِدْتِ عـمـا عــنْــدَهُ فَـسَـقَـاكِ مَـنْ
رَفَـــعَ الــسَّـمـاءَ نَـقِـيـصَـةً وعِــثَــارا[1]

وعندما تأخر السفر وطالت حياة العزوبة لم يكن من الجفاء بد، ويكشف عن ذلك بيت عميق الدلالة لم ينتبه إليه الدارسون[2] الذين تحدثوا عن أسباب سفره إلى بغداد، وقد ورد هذا البيت في القصيدة السابقة التي كتبها أبو الهيثم إلى أخيه أبي العلاء «يستعطفُه على مُخَلَّفيهِ بالشامِ ويسألُه العودَ»[3] ومجانبةَ الإصرار للفوز بمرضاة الله ورضى الأهل والأقارب والناس:

فـاجْـنَـحْ عـلـى مَـرْضـاةِ ربِّــكَ طَـالِـبـاً
مـنـه الجَـــزاءَ وجَــانِــبِ الإصــــرارا[4]

---

(١) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) حسب ما اطلعت عليه.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٥٤٦.

والإصْرارُ على الشيء في اللغة مداومته والثبات عليه، «وأكثرُ ما يُستعملُ في الشرِّ والذنوبِ»[1]، ويسمى الممتنع عن الزواج وإتيان النساء صرورة «كأنه أصرَّ على تركِهن»[2]، وقد «فَسر أبوعبيد قوله ﷺ: «لا صَرورةَ في الإسلام»[3] بأنه التَّبَتُّلُ وتركُ النكاح... يقول ليسَ ينبغي لأحدٍ أنْ يقولَ: لا أتَزَوَّجُ، يقول: هذاَ ليسَ منْ أخلاقِ المسلمين وهذا من فعلِ الرهْبان»[4].

ولذلك فإن المراد من قول أخيه: «وجانب الإصرار» في البيت ليس مجانبة الإصرارعلى الإقامة في بغداد، ولكن مجانبة تمسكه بالبقاء صرورة متشبهًا بالرهبان في الامتناع من الزواج الذي يعد في حكم الذنوب.

ويؤكد ذلك أن دعوة أخيه إياه إلى مجانبة الإصرار اقترنت في البيت بدعوته إلى الجنوح إلى ما يرضي الله، ومرضاته في هذا السياق إنما تكون بالتزوج، وهذا ما يجعل لفظة الإصرار في البيت ذات دلالة اصطلاحية شبه فقهية تؤكد أن أهله لم يكونوا راضين اجتماعيًّا ودينيًّا عن امتناعه من التزوج، فإذا كان زهده في النساء بعد اعتزاله قد أصبح لدى الناس مظهرًا من مظاهر نسكه، فإن هذا الزهد كان قبل سفره إلى بغداد يحرج إخوته وأبناء عمومته وغيرهم من أقربائه آل سليمان[5] الذين كانوا يتبوأون بين قومهم مكانة خاصة جعلتهم يحرصون على ألا يصدر عن أحدهم ما يخل بالمروءة والأعراف الاجتماعية المحمودة.

إن هذا الإحراج الناجم عن إصراره على حياة العزوبة وعدم رضوخه لما دعاه إليه أقرباؤه لأبيه كان السبب في جفوة باعدت بينه وبين بعضهم، ودفعته إلى الخروج

---

(١) لسان العرب: مادة صرر.

(٢) نفسه: مادة صرر.

(٣) سنن أبي داود / المناسك: ١٤٦٩.

(٤) لسان العرب: مادة صرر.

(٥) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٦، وأبو العلاء وما إليه: ص ٣٠ – ٣٤.

مغضبًا من المعرة نائيًا عن أهله ومتيقنًا من أنه بإقامته في دار العلم ببغداد سيتخلص إلى الأبد من مضايقتهم له وإلحاحهم عليه في الزواج، إلا أن عودته إلى بلده بعد أقل من سنتين جعلته يحس بخيبة الهزيمة أمام من تصامم عن نصائحهم من أقربائه، فتشدد في ألا يدخل عليه أحد منهم في عزلته تخوفًا من تغيرهم عليه وهروبًا من أن يلقاه من يلقاه منهم بغلظ وجفاء كانت حياة أمه تقيه منهما.

ويكشف عن هذا التخوف أبيات من قصيدة لابن عمته أبي صالح محمد بن المهذب كتبها إلى أبي الهيثم المعري أخي الشاعر يستعينه على إقناع العائد المحتجب بلقاء أقاربه وينيبه عنه في إبلاغه رسالة تطمئنه وتؤكد له أن مودته له – وإن تغير عليه بعض أقاربه – لم تختل:

أبا الهيْثَمِ اسْمَعْ ما أَقُولُ فإنّما
تُعِينُ على ما رُمْتُ خَيْرَ مُعَان

نَأى ما نأى والموتُ دونَ فِراقِه
فَما عُذْرُهُ في النَّأي إذْ هُوَ دانِ

فكُنْ حامِلاً مِنِّي إليه رِسالةً
تَبِينُ إليهِ في هِضابِ أبان

فإن قالَ أخْشَى من فلانٍ تَشَبُّهًا
فَقُلْ ما فُلانٌ عندنا كفُلانِ

هو الخِلُّ ما فيه اخْتِلالُ مَودَّةٍ
فلا تَخْشَ منه زَلَّةً بضَمان

فإن خنتُ عهْدًا أو أسَأْتُ خليقةً
ولم يَكُ شَأْني في المودَّة شاني

فلا أحْسَنَتْ في الحربِ إمساكَ مقْبِضي
يَميني ولا يُسراي حِفْظَ عِناني

لعلَّ حياتي أن تَعودَ نَضيرةً
لديهِ كما كانت وطِيبَ زَماني[1]

لقد كان إصرار أبي العلاء على ترك الزواج رغم بلوغه سن الكهولة سببًا في تغير أقربائه عليه فكانت الجفوة، واستأذن الشاعر الحالم ببغداد أمه فأذنت له، ووفر له خاله[2] نفقات السفر فخرج إلى مدينة العلم والعلماء، ولكن لا ليزور خزائنها ثم يعود كما كان يتمنى، وإنما ليقيم بها إلى أن يوافيه يومه[3] هروبًا[4] مما كان أقاربه يريدون حمله عليه.

ثانيًا - بغداد:

صار الشاعر الهارب من الزواج نحو بغداد وهو آسف على الأيام التي قضاها في المعرة بين أهله وقومه بعيدًا عن علماء العراق ورجالاتها:

وبالعراقِ رِجالٌ قُرْبُهُمْ شَرَفٌ
هاجَرْتُ في حُبِّهِمْ رَهْطِي وأشْياعِي

على سنينَ تَقَضَّتْ عنْد غيْرِهِمُ
أسِفْتُ لا بَلْ على الأيامِ والسَّاعِ[5]

---

(١) انظر الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٥٠.

(٢) انظر رسالته إلى خاله / رسائله / عطية: ص ٧٥، وأبو العلاء وما إليه: ص ٣٧.

(٣) أبو العلاء وما إليه: ص ١٦٨.

(٤) يحدس عبد القادر زيدان بأنه خرج من المعرة غير مرغوب فيه فيقول (قضايا العصر: ص ٣٣٤): «لقد طرد الشاعر من المعرة أو نفي منها»، لكنه يرد ذلك إلى مواقفه الفكرية وآرائه الجرئة التي تعد كلها ثمرة لمرحلة ما بعد عودته من بغداد. وأسف قومه على رحيله ودعوتهم إياه إلى العودة إلى المعرة ينفي أن يكون قد طرد أو نفي بسبب آراء فكرية غاب عن الدارس أن أبا العلاء لم يكن قد فكر فيها بعد في مرحلة ما قبل العزلة. انظر قصيدة أخيه وابن عمته إليه، وانظر رسالته إلى أهل المعرة التي عبر فيها وهو في طريقه إليها من بغداد عن رغبته في عدم لقاء من سيخرج للترحيب به من أهلها.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥٢.

ودخلها حسب المشهور في آخر سنة ٣٩٨هـ أو بداية سنة ٣٩٩ هـ[1]، لكن ابن خلكان[2] يذكر في خبر لم يهتم به الدارسون المتأخرون[3] أنه دخلها مرتين، وهو خبر لا يجب إهماله لأنه يفسر التناقض بين الصورتين اللتين رسمهما المؤرخون بل والشاعر نفسه لمقامه ببغداد.

إن الواضح من الأخبار التي أشارت إلى ما تعرض له الشاعر الوافد على مدينة السلام من إهانة في مجلسي الشريف المرتضى[4] والربعي[5] أن هذه المدينة لم تلقه عند أول وصوله بالحفاوة المنتظرة، حفاوة تناسب كلفه بها وشوقه إليها، فالقصيدة التي كتبها إليه أخوه أبو الهيثم من المعرة يدعوه فيها إلى الرجوع إلى بلده تدل دلالة صريحة[6] على أن أخبار محنته في بغداد كانت قد بلغت إلى أهله وبلدته فتألموا لما آل إليه أمر شاعرهم الضرير.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الأخبار القصائد الأولى التي نظمها الشاعر عند دخوله بغداد، وقسنا كل ذلك إلى ما ورد في السقطيات البغدادية المتأخرة والسقطيات التي ختم بها ديوانه وهو في طريق عودته إلى بلده، وكذا إلى ما ورد في بعض رسائله، تبين أن إقامته بهذه المدينة قد مرت من ثلاث مراحل متلاحقة لا نستبعد أن أولاها كانت مرتبطة بالدخول الأول الذي ذكره ابن خلكان، وأن ثانيتها مرتبطة بدخوله الثاني إليها بعد رحلة قصيرة قادته إلى حيث آل حكار ذوو النفوذ والجاه.

---

(١) يختلف الدارسون في تحديد التاريخ الدقيق لخروجه من المعرة ودخوله بغداد. انظر تقديم مرجليوث لرسائله، وتجديد الذكرى: ص ١٣٤، وأبو العلاء وما إليه: ص ١١١، والجامع: ٢١٩/١ – ٢٢٠، ودار السلام: ص ١٥ – ١٦ وغيرها. وما يعنينا من هذه الرحلة أثرها في توجيه الشاعر نحو قرار الاعتزال وإعلان التوبة من الشعر.

(٢) وفيات الأعيان: ١١٤/١، حيث قوله: «ودخل بغداد سنة ثمان وتسعين وثلثمائة، ودخلها ثانية سنة تسع وتسعين».

(٣) إلا قلة منهم. انظر أبو العلاء وما إليه: ص ١١٢، والجامع: ص ٢١٩، ودار السلام: ص ١٥ – ١٦. ومن بين من تبنى خبر الدخول إليها مرتين جرجي زيدان وكريمر. انظر كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: ص ١٥٩ و١٤٧.

(٤) انظر الخبر في معجم الأدباء: ١٢٣/٣.

(٥) نفسه: ١٢٣/٣.

(٦) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٤٤ – ٥٤٦.

I- الوحشة والندم:

دخل أبو العلاء بغداد لكن لا ليسعد بالإقامة فيها كما كان يتمنى ولكن ليعيش محنة لم يكن يتوقعها، وتفيد قصيدة أخيه أبي الهيثم إليه أن هذه المحنة كانت أكبر من أن تخفى أخبارها عن أهل المعرة، ولذلك كانت صورة بغداد في هذه الرائية هي صورة العروس الفاتنة التي غررت بالشاعر المشغوف بها ومنته حلو الأماني، فلما أتاها معرضًا نفسه لأهوال السفر ومخاطره سقته المر:

مَـنَّـيْـتِـهِ مَـحْـضًـا فـلَـمَّـا شَـفَّـهُ
ظَـمَـأٌ أتــاكِ بِــهِ سَـقَـيْـتِ سَـمَـارَا

وجَـلَـبْـتِـهِ فَـنَـحـاكِ يَـعْـتَـسِـفُ الـرَّدَى
وَيَــخــوضُ مـنـه لُجَّــةً وغِـمَــارَا

لــولاكِ مـا خَـطَـتِ الـبَـدِ يَّـةَ عِـيسُـهُ
وأثَــرْنَ مِــنْ ذاكَ الحَـزِيـزِ غُـبَـارا[1]

لقد أوصلته رحلته إلى دار سابور بمدينة السلام حيث مجمع العلماء والأدباء ومجالسهم التي كان يتشوف إليها، لكن الصورة التي رسمها لدار العلم هذه في إحدى أولى بغدادياته تبين أنه وجدها عند حلوله بها مكانًا موحشًا لا يصل إلى سمعه مما يدور فيه إلا سجع ورقاء يجده الحاضرون غناء ويجده هو بكاء وعويلا:

وغَـنَّـتْ لـنـا فـي دارِ سَـابـورَ قَـيْـنَـةٌ
مـن الـوُرْقِ مِـطْـرابِ الأصـائـلِ مِـيـهالُ

فَـقُـلْـتُ تَـغَـنَّـيْ كـيـفَ شِـئْـتِ فإنَّـما
غِـنـاؤُكِ عِـنْـدي يـاحَـمـامـةُ إعْــوالُ[2]

---

(١) الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٤٥.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٣٩ - ١٢٤١.

ولم يكن هذا الاستيحاش إلا الثمرة الأولى لحلول كان الشاعر يراه بهجة تنسي ضجر الشام والمعرة وجهامة ذوي القربى، فألفاه همومًا رخصت بغداد وحولت غضبه على بلده إلى حنين إليه وشوقًا إلى أهله:

تَمَنَّيْتُ أن الخَمْرَ حَلَّتْ لِنَشْوَةٍ
تُجَهِّلُنِي كيف اطْمَأنَّتْ بِيَ الحَالُ

فأذهَل أني بالعراق على شفا
رذيُّ الأماني لا أنيس ولا مال

مقل من الأهلين يسرٍ وأسرةٍ
كفى حزَنًا بَيْنٌ مُشِتٌّ وإقلال

متى سألتْ بغدادُ عني وأهلُها
فإني عن أهل العواصم سآل

وماءُ بِلادي كان أنْجَعَ مَشْربا
ولوْ أنَّ ماءَ الكَرْخِ صَهْباءُ جِرْيَالُ[1]

لم تكن أشعاره الأولى في بغداد – إذن – ابتهاجًا بفرحة الوصول إليها ولكن حزنًا وأسفًا على بيعه بلدته وأهله بيعة وكس، فمدينة السلام لم تلقه بالترحيب الذي كان ينتظره، والمعرة لم تكن بالقفر الذي يستحق أن يهجر، ورغم ذلك لم يرد في هذه البغدادية المتقدمة ما يفيد أن إحساسه بالغربة وحنينه إلى بلده كانا مقترنين بالرغبة في العودة إلى الشام، فعزمه على الإقامة بحاضرة العراق حتى توافيه منيته كان قرارا لا رجعة فيه، وأقصى ما تسمح به الأماني لتسلية النفس أن يستطيع يوم الحشر زيارة بلدته، ولكن للقيامة أهوالها:

فَيَا وَطَنِي إنْ فَاتني بِكَ سَابِقٌ
مِنَ الدَّهْرِ فَلْيَنْعَمْ لِسَاكِنِكَ البَالُ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥١ – ١٢٥٤.

وَإِنْ أَسْتَطِعْ فِي الحَشْرِ آتِكَ زَائِرًا
... وَهَيْهَاتَ لِي يَوْمَ القِيَامَةِ أَشْغَالُ[1]

لقد ذكر الشاعر أن شدة محنته ببغداد أتته من اغترابه وفقره في بلد لا يستطيع أهله من المعرة أن يمدوا إليه فيه يد العون، وإذا كان لهم أن يطمئنوا على ما آلت إليه حاله وهو يجمع بين غربة السفر وغربة الفقر فإن ما يراه الأولى بطمأنتهم عليه أن ماء وجهه لم يبتذل بسؤال:

وكَمْ ماجِدٍ في سَيْفِ دِجْلَةَ لَمْ أشِمْ
لَهُ بارِقاً والمَرْءُ كالمُزْنِ هَطّالُ[2]

إن الشكوى من تباريح الاغتراب والوحشة ملاذ نفسي فطري يلجأ إليه كل إنسان فارق وطنه وحل في ديار أخرى غريبًا بين أناس لا يعرفهم، ومن الطبيعي أن يكون أبو العلاء وهو الشاعر الضرير أعجز من غيره عن مقاومة هذه التباريح وأكثر إحساسًا بألم الاغتراب.

وقد كان المفروض أن يكون الحلم القديم ببغداد والتشوف إليها قد جعل وطأة الغربة وهمومها أخف على نفسه وأهون، ورغم ذلك يظل إحساسه المفرط بها من حيث هو شعور فطري إحساسًا غير مستغرب، لكن ما نستغربه هو شكواه فور وصوله إليها من الافتقار إلى المال رغم أن خاله جهز سفره ووفر له نفقاته وهيأ له كل ما يحتاج إليه من مطي وزاد.

ولا نجد لذلك إلا تفسيرًا واحدًا مقبولاً هو كون ما حمل معه من مال وزاد ومتاع قد صودر مع سفينته التي صادرها العشارون باسم السلطان في الفارسية كما لمح إلى ذلك هو نفسه في طائيته[3]، وبسط الحديث عنه في عينيته التي أرسلها – وهو

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥٨.
(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٢٥٩.
(٣) انظر قوله: فإن ينسهم أمر السفينة فضلهم ... فليس بمنسي الفراق ولا الشحط. سقط الزند / شروح: ص ١٦٥١.

يكمل الرحلة إلى بغداد – إلى أبي حامد الأسفرائيني يستنجد به ويطلب منه أن يعينه بجاهه على تخليص سفينته من أيدي العشارين:

يـا نـاقُ جِـدِّي فقد أفْـنَـتْ أنـاتُـك بِـي
صَـبْـرِي وعُـمْـرِي وأحْـلاسِـي وأنْـسـاعِـي

إلـى الـرئـيـسِ الـذي إسْـفـارُ طَـلْـعَـتِـهِ
في حِـنْـدِسِ الخَـطْـبِ سَـاعٍ بالهُدَى شاعِي

يَمَّـمْـتُـه وبِـوُدِّي أنَّـنـي قَـلَـمٌ[1]
أسْـعَـى إلـيـه ورأْسِـي تَحْـتِـيَ الساعي

والـفـارِسِـيَّـةُ أدَّتْـهـا إلـى نَـفَـرٍ
طـافُـوا بـهـا فـأنـاخـوهـا بِـجَـعْـجَـاعِ[2]

ويبدو من القصيدة أن أنفته وخوفه من أن يعد الأسفراييني استنجاده به استجداء من شاعر تعود السؤال بشعره جعلاه يحرص على لفت نظر الفقيه إلى أنه لا يطلب منه إلا تخليص السفينة، وإلى أنه سيقابل هذا الجميل بما يماثله من المودة أو يربي عليه، والهدية في مثل ما يسعى فيه الفقيه من الخير جائزة، لكن الشاعر الذي سُلِب منه ماله لم يعد يملك شيئًا يهديه غير الشعر:

أُرْضِـي وأنْـصِـفُ إلا أنـنـي رُبَمَـا
أرْبَـيْـتُ غـيـرَ مُـجـيـزٍ خَـرْقَ إجْـمـاعِ

ولا أنَـقِّـلُ فـي جـاهٍ ولا نَـشَـبٍ
ولـوْ عُـدِدْتُ أخَـا عُـدْمٍ وإدْقـاعِ

ولا هـديـةَ عِـنْـدي غـيـر مـا حَـمَـلَتْ
عـن المُـسَـيَّـبِ أرْواحُ لِـقَـعْـقَـاعِ

(١) هكذا في الروايات، والراجح أنه تصحيف قدم، يقال رجل قدم أي له قدم صدق في الخير. وفي البيت صنعة خفية تستدعي المطابقة بين قدم ورأس لا بين قلم ورأس.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٧٤٣ – ٧٤٦.

ولـــمْ أكُـــنْ ورَســـولـــي حـــينَ أُرْسِـــلُـــهُ

مـثْـلَ الــفــرزْدَقِ فــي إِرْسَـــالِ وقّـــاعِ[1]

لكن المكروه الذي حل به بفقدان السفينة كان أكبر من أن تخفف الأنفة من حدة تأثيره في نفسه وفي طريقة عيشه في غربته، ولذلك لم يكن له بد من أن يستسلم للخوف من المصير الذي سيؤول إليه أمره ومقامه ببغداد وسفينة محجوزة، ومن أن يستغيث بالفقيه استغاثة الضعيف الذي غلب عجزه على أنفته:

مَـطِـيَّـتـي فـي مـكـانٍ لَـسْـتُ آمَـنُـهُ

عـلـى المَـطـايـا وَسِـــرْحـــانٌ لَـهـا راعِ

فـــارْفَـعْ بِـكَـفِّـي فـإنـي طـائِـشٌ قَـدَمِـي

وامْــــدُدْ بِـضَـبْـعـي فـإنـنـي ضَـيِّـقٌ بـاعـي

ومـــا يـكـنْ فَـلَـكَ الحَـمْـدُ الجـزيـلُ بـهِ

وإنْ أُضِـيــعَـتْ فـإنـي شـاكِـرٌ داعـــي[2]

وما كان الشاعر يخشاه قد وقع فعلاً، فالفقيه لم يخلص سفينته، وحلوله ببغداد كان حلول فقير معدم زادت غربته وبعده عن أهله حالَه سوءًا.

وإذا كانت اللامية البغدادية الأولى قد بينت أثر محنته ومعاناته من الفقر والغربة عند حلوله بها في تحويل التبرم من المعرة إلى حنين إليها، وكشفت عن أنه ظل رغم محنة الإعسار متمسكًا بها غير مستلم إلى اليأس، فإن لاميته الثانية جاءت لتعبر عن ندمه على خروجه من بلده وحلوله غريبًا فقيرًا في مدينة لا مكان فيها لمن أراد من أولي الفضل أن يصون ماء وجهه.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥٤ - ٧٦٠.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٦٠ - ٧٦١.

ولشدة تبرمه بحاله أصبح حنينه إلى المعرة مقترنًا بالعزم على العودة إليها قبل حلول رجب، لكن العوائق حالت دون ذلك فزادت همومه وألح عليه الشوق بدخول هذا الشهر:

وَمَــنْ لِــيَ بِــأَنِّــي فِــي جَــنَــاحِ غَــمَــامَــةٍ
تُــشَــبِّــهُــهَــا فــي الجُــنْــحِ أُمَّ رِئــال
تَــهــادانِــيَ الأرْواحُ حَــتَّــى تَحُــطَّــني
عــلــى يَــدِ رِيــحٍ بــالــفُــراتِ شَــمَــال
فَــيــا بَــرْقُ لَــيْــسَ الــكَــرْخُ داري وإنَّــمــا
رَمــانــي إلــيــه الــدَّهْــرُ مُــنْــذُ لَــيَــالــي
فَــهَــلْ فِــيــكَ مــن مــاءِ المَــعَــرَّةِ قَــطْــرَةٌ
تُــغِــيــثُ بــهــا ظَــمْــآنَ لــيــس بِــسَــال
دعــا رَجَــبٌ جَــيْــشَ الــغَــرَامِ فــأَقْــبَــلَــت
رعــالٌ تَــرودُ الــهَــمَّ بــعــدَ رعــال
يُــغِــرْنَ عَــلَــيَّ الــلَّــيْــلَ إذْ كُــلُّ غَــارَةٍ
يــكــونُ لَــهَــا عِــنْــدَ الــصَّــبَــاحِ تَــوَالِــي[1]

إن الفتن والحروب التي كانت تجعل الطريق إلى الشام مهلكا كانت وراء بقائه ببغداد بعد أن ندم على مجيئه إليها، وإذا كان خبر حسد البغداديين له قد وصل إلى الشام فإن هذا الحسد لم يكن بسبب نعمة قد يتوهم أهله أنه أدركها بعيدًا عن بلده، ولكن لأدبه وعلمه اللذين جعلاه يفوق فضلاً كثيرًا ممن كانت المجالس تجمعه بهم:

أإخْــــوانَــنَــا بَــيــنَ الــفُــراتِ وجِــلِّــقٍ
يَــدَ الــلــهِ لا خَــبَّــرتُــكُــمْ بِمُــحَــالِ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٩٢.

أنَـبِّـئُـكُـم أنِّـــي عـلـى الـعَــهْـدِ سَـالِـمُ
وَوَجْـــهِـــيَ لَمَّـــا يُـــبْـتَـذَلْ بِـــسُـؤالِ
وأنِّـــي تَـيَـمَّـمْـتُ الــعِـراقَ لِـغَـيْـرِ مَـا
تَـيَـمَّـمَـهُ غَـــيْـــلانُ عـنـدَ بِـــلالِ
فـأَصْـبَـحْـتُ مَـحْـسـودًا بِـفَـضْـلـيَ وحـده
عـلـى بُـعْـدِ أنْـصَـاري وقِـلَّـةِ مَـالـي
نَـدِمْـتُ عـلـى أرضِ الـعَـوَاصِـمِ بَـعْـدَمَـا
غَـــدَوْتُ بـهـا فـي الـسَّـوْمِ غـيـرَ مُـغَـالِ
ومِــنْ دونِـهـا يَــوْمٌ مـن الـشـمـسِ عـاطلٌ
ولَـــيْـــلٌ بِـأطـرافِ الأسِـنَّـةِ حَـــالِ[١]

إن أبا العلاء كان حريصًا وهو يشكو محنته في بغدادياته الأولى على أن يطمئن أهله على أن افتقاره إلى المال والأنصار في غربته لم يلجئه إلى ابتذال وجهه باستجداء ذوي اليسار وسؤالهم، ولا نستغرب ذلك من شاعر نشأ في أسرة عرف أعلامها بين أهل الشام بالفضل والمروءة، ورغم ذلك نحس بأن هذه الطمأنة كانت في الحين نفسه تلميحًا خفيًّا دعا فيه أقاربه إلى نجدته بمده بما يحتاج إليه من مال في غربته، وإيصاء البغداديين به خيرًا للتخفيف من وحشته في بلاد «غَصَّتْ به أوْديتُها وضاقتْ عنه أنْديتُها»[٢].

II - سراب الاستئناس:

لم يخف عن أقرباء أبي العلاء في الشام أن شاعرهم كان يستنجد بهم وهو يجمع في بغدادياته الأولى بين الشكوى من سوء حاله وبين طمأنتهم على أنه لم يبتذل

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٠٤ – ١٢٠٧.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٣١.

ماء وجهه باستجداء المال، وبينما اكتفى أخوه أبو الهيثم بدعوته إلى العودة إلى بلده وأهله سارع ابن خاله أبو طاهر ابن سبيكة إلى مكاتبة أصدقائه ببغداد يوصيهم بالشاعر الضرير، وظلت كتبه إليهم تتوالى حتى انسوه في وحشته وأصبحوا له سندًا كما ذكر الشيخ نفسه في قوله في رسالة له: «وأما سيدي أبو طاهر فَقَدْ حَمَّلَني من الإنْعَام أَوْقًا ولاَ أملُ النُّهُوضَ بجُزْءٍ منهُ وما ورثَ برّيَ عَنْ كَلاَلَةٍ، ولاَ أَخَذَ تفَقُّدي من دَار غرْبةٍ، شِنْشِنَةٌ من أَخْزَمَ ونِشْنِشَة من أَخْشَنَ، إنَّمَا تَقَيَّلَ أَبَاهُ... ومَنْ أَشْبَهَ أَبَاهُ فمَاظَلَمْ. ما زَالَتْ كُتُبُهُ تَطْرُقُ أصدقاءهُ مُحافظَةً على المَكارِمِ ومُراعَاةً لأَمْرٍ غيرَ لازِمٍ، حتى جَعَلَهُمْ إليَّ كعُرْفِ الفَرَسِ أوْ قُوَى المَرَسِ، كُلَّمَا عَرَضُوا قضَاءَ حَاجَةٍ أَعْرَضْتُ عَنْ تَكْليفِ المَشَقَّةِ لأَنِّي أعْتَقِدُ حِكْمَةَ زُهَيْرٍ في قوله: وَمَنْ لاَ يَزَلْ يَسْتَحْمِلُ الناسَ نَفسَهُ ولا يُعْفِها يَوما مِنَ الذَّمِّ يُسْأَمِ»[1].

والواضح من كلامه أن من خصوه من أهل بغداد بصداقتهم إكرامًا لابن خاله قد عرضوا عليه المعونة في كل ما هو في حاجة إليه من مال وغيره، لكن قناعته جعلته يتعفف ويكتفي بصداقتهم وإيناسهم له في غربته، أما ماله الذي صادره العشارون مع السفينة فقد استعاده بفضل هذه الصداقة نفسها.

فأبو أحمد الحكاري عبد السلام البصري خازن إحدى أهم دور الكتب ببغداد أنذاك الذي كان من بين هؤلاء الأصدقاء، كان من بيت علم وجاه هو بيت آل حكار الذين عرفوا منذ عهد عضد الدولة البويهي بنفوذهم لدى ملوك بني بويه كما تشهد بذلك شهرة الوزير الكاتب الشاعر أبي القاسم عبد العزيز بن يوسف الحكار[2] الذي وزر لعضد الدولة وأولاده، وما نذهب إليه أن صداقته لأبي أحمد هذا الذي وصفه

(١) رسائله / عطية: ص ٧٥ – ٧٦.

(٢) انظر اليتيمة: ٢/٨٦ – ٩٧، والفصوص: ١/٣٢، والكامل في التاريخ: ٧/١٩٣ – ١٩٤ و٩ /٣١، ٥٠، وانظر البداية والنهاية:١١ / ٣٢٥. ووفيات الأعيان: ٤/٤٠٦.

الخويي بأنه «صاحبُ الدولةِ»[1] كانت سببًا في خروجه من بغداد مرة أولى نرجح أنها الخروج الأول الذي أشار إليه ابن خلكان، وذلك للتوجه إلى البصرة حيث آل حكار قصد الاستعانة بهم على تخليص سفينته وماله، ويقوي ما ذهبنا إليه أنه في الأبيات التي أشار فيها إلى استعانته بهم قد حمد محنته وعدها نعمة لأنها كانت السبب في خروجه إلى بلادهم وزيارته لهم:

نَعَمْ حبَّذا بُؤْسَى أزارَتْ بِلادَهُمْ
ولا حبَّذا نُعْمَى بِدارِهِمُ تَنْطُو[2]

وما يرجح كونه يقصد بقوله «بلادهم» البصرة أنهم كانوا من هذا المصر، وأننا نجد في رسالتين من رسائله ما يفيد أنه زار البصرة زيارة قصيرة واجتمع ببعض كبارها، ففي رسالة يرد بها على رجل كان يعرف بالنكتى البصري نسي اسم الشاعر فخاطبه في رسالة إليه بأبي العلا محمد نجده يقول معاتبا إياه على هذا النسيان: «عَرّفني بنفسه أنه من أهلِ البصرةِ، وقد صَحَّ معي أنه من أهلِ البصيرةِ الساكنةِ في خَلَدِهِ، وتلك أجَلُّ من البصرةِ بَلَدِهِ .... وأهلُ البصرة سَلَّمَهُم اللهُ يُنْسَبون إلى قلةِ الحنينِ، أليسَ قد مرَّتْ به هذه الحكايةُ، وهيَ أنهُ وجِدَ على حجرٍ مكتوبٌ:

ما من غريبٍ وإنْ أبْدَى تجَلُّدَهُ
إلاَّ سيذكرُ عندَ العلَّةِ الوطنا

وقد كُتِبَ تحتهُ «إلاَّ أهلَ البصرَةِ».

---

(١) يصفه الخويي في التنوير: ٢/١٠١، بأنه صاحب الدولة. ويبدو أن هذه التسمية تعود إلى أنه كان كالوزير أبي يوسف حكارًا. ويسميه أبو العلاء في رسالة الغفران: ص ٥٢٩، وكذا السيوطي في البغية: ص ٣٠٥ – ٣٠٦: «الواجكا»، والراجح أنها كلمة فارسية مركبة من «وجه كان»، و«وجه» تعني النقد والمال، و«كان» (GAN) تعني الملك والظالم والجماع، أي ظالم المال أو جماع المال، وهو نفس معنى الحكار أي الظالم، والمقصود الجابي المكلف بجمع المال وجبايته ولو قسرًا. وقد نفى أبو العلاء عن آل حكار صفة الظلم إلا للمال بالجود به. انظر قوله: وما قسطوا إلا على المال وحده.. سقط الزند/شروح: ص ١٦٥٣.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٥٣.

فإذَا كانتْ تلكَ سجيَّتُهمْ مع أهلهمْ وأوطانهمْ، فكيفَ بالذينَ عرفوهُمْ من إخْوانهمْ. والدليلُ على ما قلتُ أنَّهُ أدامَ اللهُ عزَّهُ لمْ يثبِتْ اسمي، جعلني محمدًا واسمي أحْمَدُ... وله أن يقول إنه تَشَبَّثَ بالكُنْيَةِ فاستغنى بها عن الاسم، فأما أنا فحفظتُ اسْمَهُ وكنيتَهُ ونَسَبَهُ ولم أنْسَ أيامه ولا مذاكرتَه... فكيف استجازَ أن يَقْصِرَ كنيةَ صديقِه، أما السِّمَةُ فَغَيَّرَها وأما الكنيةُ فقَصَرَها فإنا للهِ وإنا إليه راجعونَ، هذا أمرٌ من اللهِ ليس هو من ضعْفِ الشاعرِ ولا وَهَنِ القائلِ»[1].

إن شهرة أبي العلاء في بغداد كانت أكبر من أن ينسى أصدقاؤه فيها اسمه وكنيته، ولا نجد لنسيان هذا العالم البصري اسم الشيخ وكنيته إلا تفسيرًا واحدًا هو أن اجتماعه به كان لأيام قليلة هي نفسها الأيام التي قضاها بالبصرة ضيفًا على آل حكار أثناء زيارته القصيرة لها.

ويقوي هذا الاستنتاج إشارته إلى قاضي البصرة آنذاك في قوله في رسالة ثانية له عن عدل شاعر ترك الشهادة واستعفى منها: «فقد ذكرَ صاحبُ كتابِ الوَرَقَةِ جماعةً من الشعراءِ كانت تُقْبَلُ شهادتُهم... ولن تخلُوَ الأمصارُ من قوم هذه سَجِيَّتُهُمْ، فقد كان مِمَّنْ أدْرَكْنا زمانَه أبو عبد اللهِ النَّمَرِيُّ البصريُّ مقبول الشهادةِ عند القاضي بالبصرةِ، وكان من شعرائِها»[2].

ولم يخب أمل أبي العلاء في آل حكار كما خاب في الفقيه أبي حامد الأسفرائيني، فقد عمل هؤلاء على تخليص سفينته من العشارين، وظل عملهم هذا جميلاً يطوق عنقه وتفضلاً لم ينسه لهم حتى بعد خيبة أمله في بغداد ورجوعه إلى المعرة، كما صرح بذلك هو نفسه في طائيته التي أرسلها إلى صديقه البصري أبي أحمد الحكاري شاكرًا لأسرته فضلها عليه:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٢٥ – ١٢٩. ويقوي ما ذهبنا إليه من أن خروجه الأول من بغداد كان سفرًا إلى البصرة للاستعانة بآل حكار على تخليص سفينته، تصريحه في إحدى رسائله (عطية:ص ٧٩) أنه عاد إلى الشام ممتطيًا مياه دجلة وسالكًا طريق الموصل والأنبار، وإذ كانت الأنبار والفارسية على الفرات ففي ذلك دليل على أن العشارين اقتادوا سفينته إلى شط العرب قبل البصرة ومنه تحولت إلى دجلة أثناء العودة.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٤.

وعَــنْ آلِ حَــكّـارٍ جَــرَى سَـمَـرُ الـعُـلا
بـأكْـمَـلِ مَـغْـنـى لا انـتـقـاصٌ ولا غَـمْـطُ
فـإنْ يُـنْـسِـهِـمْ أمْـرَ الـسَّـفِـيـنَـةِ فَـضْـلُـهُـمْ
فـلـيـسَ بِـمُـنْـسِـيَ الـفـراقُ ولا الـشَّـحْـطُ
ومــا قَـسَـطـوا إلا عـلـى المــالِ وحْــدَهُ
وذلــكَ مـنـهـمْ فـي مـكـارِمِـهِـمْ قِـسْـطُ
ولا خَـيْـرَ فـي مـن لـيْـسَ يَـبْـسُـطُ شُـكْـرَهُ
عـلـى الـقـلِّ إن الـشـكـرَ نـاقَـتُـه بِـسْـطُ[1]

ويطيب له المقام ببغداد بعد عودته إليها من البصرة ودخوله إليها الدخول الثاني الذي أشار إليه ابن خلكان[2]، ويسهل عيشه بها بعد استعادته ماله وزاده ومتاعه من العشارين فينسى محنته ويزداد استئناسه بمن عرفه من أهلها ازديادًا كانت ثمرته الصورة المشرقة التي رسمها لها ولمتأدبيها في قوله:

فـبِـئْـسَ الـبـديـلُ الـشـامُ مـنـكـمْ وأهْـلُـهُ
عـلـى أنَّــهُـمْ قَـوْمِـي وبـيـنَـهُـمُ رَبْـعِـي
ألا زَوِّدونــــي شَـرْبَــةً ولَـــوَ انَّـنـي
قَــدَرْتُ إذنْ أفْـنَـيْـتُ دِجْـلَـةَ بـالـجَـرْعِ
وأنَّـــى لـنـا مِـــنْ مــاءِ دِجْـلَـــةَ نَـغْـبَـةٌ
على الخِـمْـسِ مـنْ بُـعْـدِ المَـفـاوِزِ والـرِّبْـعِ
وسـاحِـرَةِ الأقْـطـارِ يَـجْـنـي سَـرابُـهـا
فَـتَـصْـلُـب حِـرْبـاءً بَـرِيّـاً عـلـى جِـذْعِ

(١) س. ز/ شروح: ص ١٦٥١. وفي البيت الأخير صنعة مبنية على أن الحكار معناه الظالم. انظر: ل. العرب مادة: حكر.
(٢) وفيات الأعيان: ١/١١٤.

وما الفصحاءُ الصِّيدُ والبَنْوُ دارُهَا

بأفصحَ قَولاً من إمائِكمُ الْوُكْعِ

أدَرْتُمْ مقالاً في الجِدالِ بألْسُنٍ

خُلِقْنَ فجانَبْنَ المَضَرَّةَ للنَّفْعِ[1]

وإذا كان المال الذي استعاده قد سهل عليه المقام في بغداد منزها نفسه عن السؤال واستجداء المعونة من غيره، فإن من أصفوه الود من أصدقائه على قلتهم جعلوه ينسى وحشته وغربته ولا يبالي بحسد حاسديه رغم كثرتهم.

ولم يغب عن ذكاء الشاعر أن بعض من أظهروا له المودة من هؤلاء كانوا ينافقونه، لكنه كان يرى بشاشة المنافق أخف على النفس من ألم الوحدة والاغتراب:

وقدْ تُرْضَى البَشاشةُ وهْيَ خَبٌّ

ويُرْوَى بالثَّعِلَّةِ وهْيَ آلُ[2]

أما من وثق في مودتهم من البغداديين الذين آنسوه بعد يأسه ووحشته فقد شكر لهم جميلهم بأن خلد ذكراهم في أشعاره وجعل مسك ختام ديوانه الأول السقطيات التي قالها يودعهم، أو كتبها إليهم من طريق العودة يشكرهم قبيل أن يعلن توبته من الشعر ويعتزل، كما يتبين من قوله مخاطبًا ابن فورجة:

كَفَى بِشُحوبِ أوْجُهِنا دليلا

على إزْماعِنا عنك الرَّحيلا

وَرَدْنا ماءَ دِجْلَةَ خَيْرَ ماءٍ

وَزُرْنا أشْرَفَ الشجرِ النَّخيلا

وزُلْنا بالغَليلِ وما اشْتَفَيْنا

وغايةُ كلِّ شيْءٍ أنْ يَزولا

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥١ - ١٣٥٣.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٦٦٥. وانظر تلميحه إلى هذا النفاق في رسالة له إلى خاله/رسائله/ عطية: ص ٧٧.

وَلَوْ لَمْ أُلْقَ غَيرَكَ في اغْتِرابي
لَكانَ لِقاؤُكَ الحَظُّ الجَزِيلا
سَتَحْمِلُ ناجِياتُ العِيسِ مِنِّي
صَديقاً عَن وِدادِكَ لَنْ يَحُولا
يُؤَمِّلُ فيكَ إِسعافَ اللَّيالي
ويَنْتَظِرُ العَواقِبَ أن تُديلا[1]

ولم يكن ابن فورجة كما ذكر ذلك الشاعر نفسه إلا ثالث ثلاثة أصفوه الود فأخلص لهم المودة وحفظ ما بينه وبينهم من الذمام، وحرص على أن يظلوا حافظين لذلك.وقد كان أولَ هؤلاء أبو أحمد عبد السلام البصري الحكار الذي فتح له خزانته وساعده على تخليص سفينته، وقد خصه الشاعر بقصيدتين قال في إحداهما:

أبا أحمدَ اسْلَمْ إن مِنْ كَرَمِ الفَتَى
إِخاءَ التَّنائي لا إِخاءَ التَّجَمُّعِ
تُهَيِّجُ أشْواقي عَرُوبَةُ إنَّها
إليكَ زَوَتْني عَنْ حُضُورٍ بِمَجْمَعِ
ألاَ تَسْمَعُ التَّسْلِيمَ حينَ أكُرُّهُ
وقَدْ خابَ ظَنِّي لَسْتَ مِنِّي بِمَسْمَعِ
وَهَلْ يوجِسُ الكَرْخِيَ والدَّارُ غَرْبَةٌ
مِنَ الشَّامِ حسَّ الرَّاعِدِ المُتَرَجِّعِ
سَلاَمٌ هُوَ الإسْلاَمُ زَارَ بِلاَدَكُمْ
فَفَاضَ على السُّنِّيِّ والمُتَشَيِّعِ
كشَمْسِ الضحى أُولاهُ في النُّور عندكم
وأُخْراهُ نارٌ في فُؤادي وأضْلُعي[2]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٦٩ – ١٤٠٢.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٥٤٣ – ١٥٤٥. وانظر قوله في الطائية في الصفحة ١٦٣٢ – ١٦٣٥:

أما صديقه الثاني فقد كان شريكه في النسب القاضي أبا القاسم علي بن المحسن التنوخي الذي سمع منه شعره ببغداد، وقد كان من السباقين إلى إيناسه في وحدته كما يفهم من قول الشاعر له ملغزًا بسكناه في القطيعة عن غربته ووحدته في منزله عند حلوله ببغداد:

أذاكِرٌ أنتَ عَصْرًا مَرَّ عندكَ لِي
فليسَ مِثْلي بِناسٍ ذلك العُصُرَا
أيامَ واصَلْتَني وِدًّا وتَكْرِمَةً
وبالقَطيعةِ داري تَحْضُرُ النَّهَرا[1]

وقد خصه الشيخ بثلاث قصائد تؤكد كلها أنه كان من أحب البغداديين وأقربهم إلى قلبه، وأنه كان حريصًا على دوام صداقتهما:

يا عارِضًا راحَ تَحْدوه بوارِقُه
لِلكَرْخِ سُلِّمْتَ مِنْ غَيْثٍ ونُجِّيتا
لنا بِبغدادَ مَنْ نَهْوى تحيتَهُ
فإنْ تحمَّلْتَها عنَّا فُحُيِّيتَا[2]
اجْمَعْ غَرَائِبَ أزْهارٍ تَمُرُّ بها
من مُشْئِمٍ وعِراقِيٍّ إذا جِيتَا
إلى التَّنُوخيِّ واسْأَلْهُ أخُوَّتَهُ
فقبْلَهُ بالكِرَامِ الغُرِّ أُوخِيتَا
فَذلك الشَّيْخُ علما والفتى كَرَما
تُلْفيهِ أزْهَرَ بالنَّعْتَيْنِ مَنْعُوتا

أخازن دار العلم كم من تنوفة .... أتت دوننا فيها العوازف واللغط
وما انهلتني عن ودادك روعة ..... وكيف وفي أمثالها يجب الغبط

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٩٦ - ١٦٩٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٥٨٨ - ١٥٩١. وانظر تهنئته له بمولود في يائيته البغدادية: سقط الزند/ شروح: ١٣٢١.

يـا ابْــنَ المحَـسَّــنِ مـا أُنْـسـيـتَ مَـكْـرُمَـةً

فــاذْكُــرْ مَــوَدَّتَــنــا إن كــنــتَ أُنْـسـيـتـا

لقد استأنس الشاعر الوافد بمدينة العلم بعد أن أوصى به خاله وابنه أهلها خيرًا وخلص آل حكار سفينته وأمواله، فانصرف إلى الإفادة من خزائن المدينة ومجالسها العلمية والاستمتاع بمسامرتها الأدبية يَسمَع ويُسمِع غير مبال بحاسديه بعد أن آنسه من كاتبهم خاله وأخوه مخلصين في مودتهم له.

واستمرت هذه المودة لكن المال نفد، وصمدت عفته وقناعته فترفع عن الاستجداء ثم أدرك أن صناعة الأدب التي أقدمته بغداد كانت أهون من أن تهبه غفة من العيش[١] فبدأت مرحلة اليأس التي انتهت به إلى الرضى بالشام بعد أن تبين له أن أمله في الإقامة بالعراق قد خاب.

III - تبدد السراب:

يعتذر الشاعر في قصيدة قصيرة له نظمها في بغداد لتهنئة صديقه التنوخي بمولود عن قلة الأبيات وقصر النفس الشعري مرجعًا هذا القصر إلى هموم شلت شاعريته فجعلته عاجزًا عن الاسترسال في التهنئة، وعندما نتأمل معاني الأبيات نجد أن الهموم التي ملأت نفسه لم تكن إلا هموم الخوف من الاضطرار إلى الخروج من بغداد والعودة إلى الشام:

هَــنــاءُ مــن غــريــبٍ أو قــريــبٍ

كِــلا وَصْــفَــيْــهِ حَــقٌّ لا فَــرِيُّ

ولــولا مــا تُــكَــلِّــفُــنــا الــلـيــالِـي

لَــطَــالَ الــقــولُ واتّــصَــلَ الــرويُّ

(١) رسالة الغفران: ص ٣٠٩.

ولـــكـــنَّ الـــقـــريـــضَ لـــه مـــعـــانٍ
وأَوْلاهــــــا بـــه الـــفِـــكْـــرُ الخَـــلـــيُّ

إذا نَـــأتِ الـــعـــراقَ بـنـا المَـطـايـا
فَـــــلا كُـــنَّـــا ولا كـــان المَـــطِـــيُّ

عـلـى الـدنـيـا الـسـلامُ فـمـا حَـيَـاةٌ
إذا فـــارَقْـــتُـــكُـــمْ إلا الـــنَّـــعِـــيُّ[1]

ولم يكن هذا التخوف لينغص عليه أنسه بأصدقائه البغداديين لو لم يكن نفس المال الذي تسبب فقده في محنته عند وصوله إلى بغداد قد أصبح بتناقصه وقرب نفاده ينبئ بمحنة جديدة، فـ «السَّفَرُ عَوْدٌ في مَغْمَضةٍ يَعْبَثُ بكلِّ عِضَةٍ»[2].

وقد صرح في تائيته بأن نفاد ماله كان واحدًا من سببين[3] أرغماه على الخروج من بغداد:

أَسَـــارَنِـــي عَـــنْـــكُـــمُ أَمْـــرانِ وَالِـــدَةٌ
لَـــمْ أَلْـــقَـــهـــا وثَـــراءٌ عـــادَ مَـــسْـــفُـــوتـــا

أحْـيـاهُـمـا الـلـهُ عَـصْـرَ الـبَـيْـنِ ثـم قَـضَـى
قـبـلَ الإيـابِ إلـى الـذُّخْـرَيْـنِ أنْ مُـوتـا[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح:ص ١٣٢٨ – ١٣٣١.

(٢) رسائله / عطية: ص ٨٤.

(٣) يذكر ابن كثير في البداية والنهاية (٧٣/٢) أنه هرب ورجع إلى بلده لما عزم الفقهاء على أخذه لشعر قاله «يدل على قلة دينه وعلمه وعقله»، ويذكر الكلاعي (إحكام صنعة الكلام: ص: ١٣١) أن زعماء بغداد وعلماءها أرادوا به سوءًا «وأعانهم بما كان يشيعه من سيء مذهبه، فرجع إلى المعرة فخفي عن العين»، ولم نعثر على أي خبر يؤيد هذه الحكاية المتعلقة بخروجه متعجلاً السفر، أما البيتان اللذان ذكرهما ابن كثير فهما من اللزوميات، ونظمها إنما كان بعد عودته من العراق واعتزاله، وهو ما يجعل الخبر ضعيفًا. انظر نفي أبي العلاء للتهمة المتعلقة بالبيتين في زجر النابح: ص ١١٢.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٩٤ – ١٥٩٥.

ويبدو مما ذكره في بعض أشعاره ورسائله أن الحصول على المال في بغداد لم يكن يعجزه، ولكنه كان يتعفف ويترفع عن قبول المعروف من بعض أهلها: «واللهُ يَجْعَلُهُمْ ..... ويُحْسِنُ جزاءَ البغداديين، فلقد وَصفوني بما لا أستحقُّ وشَهِدوا لي بالفضيلةِ على غيرِ علْمٍ، وعَرَضُوا عليَّ أموالَهم..... فصادفوني غير جَذِلٍ بالصفاتِ ولا هَشٍّ إلى معروفِ الأقوام».[1] ولعل تعففه من قبول الصدقة كان وراء دعوة البغداديين إياه إلى ما عده أمورا تنهى عنها القناعة: «وأمروني لِرَغْبتِهم في صَقَبي منهم بأمورٍ تَنْهَى عنها القناعةُ وتَكُفُّ دونها العادةُ، وما أبْعَدَ نَضَادِ من جبالِ الضَّريبِ... وانصرفتُ وماءُ وجهي في سقاءٍ غيرِ سَرِبٍ ما أرَقْتُ منه قَطْرَةً في طلَبِ أدبٍ ولا مالٍ»[2].

وما أظن هذا الذي دعوه إليه فنهته عنه القناعة وكفته عنه العادة إلا التكسب بالشعر، فأبو العلاء الذي كان يرفض نل الاستجداء حتى عندما يكون طلبا للعلم كان يعد ماء وجهه أغلى من أن يراق لدى ممدوح أو ممدح، ولدفع هذه الشبهة حرص في بغدادياته[3] وسقطياته التي نظمها في طريق العودة على تذكير أقربائه وأصدقائه بأن خروجه من الشام لم يكن رغبة في أموال المدوحين وجداهم[4].

ورغم أن هذا التمسك بالقناعة يعد تفسيرًا مقنعًا لخروجه مكرهًا من بغداد بعد نفاد ماله تظل مشكلة افتقاره إلى المال في بغداد محيرة، فرحلته إلى بغداد كانت من أجل الإقامة الدائمة في دار العلم، ومثل هذه الإقامة لا تتأتى بدون مال ونفقة، أما

---

(١) رسائله / عطية: ص ٨٣.

(٢) نفسه: ص ٧٧ – ٧٨.

(٣) انظر ما تقدم، وقوله في لاميته: أنبئكم أني على العهد سالم ... ووجهي لما يبتذل بسؤال. سقط الزند / ش: ص ١٢٠٥.

(٤) سقط الزند / ش: ص ١٥٩١ – ١٦٠٠. وهذا التنكير يضعنا أمام نوع من الالتباس، فإذا كان يقصد أنه لم يخرج من بغداد لمدح قرواش والمهذب اللذين كانا يحكمان في الطريق التي سلكها راجعًا إلى المعرة، فإن هذا سيكون مناقضًا لقوله في الطائية وهو يقصد الطمع: وما سار بي إلا الذي غر آدمًا، وما اعترف به في هذا البيت يبدو هو الآخر مناقضًا لتفسير قوله: «أمور تنهى عنها القناعة» بأنه دعوة إلى عدم التكسب بالشعر. لكننا إذا تأملنا لاميته في ابن فورجة ودعوته إلى رفض التوسط في المكانة الاجتماعية، تبين أنه رفض التكسب بالشعر لقلة ما كان يجنى منه من مال في عصره الذي عرف ممدوحوه بالبخل وقلة الأموال، بل وبالطمع في مال الشعراء أنفسهم.
انظر خبر طمع جلال الدولة البويهي في مال الشاعر مهيار معاصر أبي العلاء (المنتظم: ٩٤/٨)، وانظر قول هذا الشاعر مصورًا خيبة المتكسبين بالشعر: أهنت شعري أبغي الرزق من نفر ... تسبيح أسمحهم يا مال لا تهن. ديوانه: ٢٨/٤.

ما حمله منه معه من الشام فقد نفد، وأما الأموال التي عرضها عليه أهل بغداد أو دلوه على الطريق الموصل إليها فقد كانت في رأيه مما تنهى عنه نفس كل من ألف عز القناعة، فهل كان لنفقات إقامته هذه مصدر نظيف لا يؤذي عزة النفس؟ إن الأبيات اللزومية التي نفى فيها عن نفسه بعد اعتزاله تهمة الغنى[1] الذي كان يتهم به كثيرة، ومنها قوله:

واتِّهامي بالْمالِ كَلَّفَ أنْ يُطْـ
ـلَبَ منِّي ما يَقْتَضِي التَّمويلُ[2]

ولعل ما ذكره الرحالة الفارسي[3] عن غناه كان بعضًا مما أشيع عنه.

ولا يُفسر هذا النفي بأنه كان شكوى غير مباشرة من الفقر، فما كان ينفقه على نفسه وعلى من يفد عليه من الطلبة الأغراب[4]، أو على بعض من كان يحل بالمعرة من الأدباء[5]، يدل على أنه كان يملك من المال ما سمح له بذلك، وما نرجحه أنه كان مما ورثه عن أمه التي كانت تنتسب إلى آل سبيكة المعروفين باليسار.

وأقرب ما يمكن افتراضه ونحن نتساءل عن المصدر الذي كان ينوي أن يمول منه إقامته بدار العلم أنه كان ينتظر من أمه وأخواله أن ينفقوا عليه فحالت الحروب والفتن دون مده بهذه النفقة.

لكن مثل هذه المعونة تظل تبرعًا غير ملزم، والتبرع المنتظر يكون في حكم المعدوم لدى من ينوي الإقامة غريبًا بمدينة ما إلى أن تأخذه المنية بها، ولذلك لا نستبعد أن يكون أبو العلاء الشاعر الأديب قد فكر في جعل أدبه وعلمه وربما شعره سبيلًا إلى كسب ما يسمح له بالإنفاق على نفسه وهو مقيم بدار العلم.

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٣٧ وقوله في: ٢/ ٣٦٤: لقد علم الله رب الكمال ... بقلة علمي وديني ومالي. وانظر قوله في: ٢/٢٣: ماذا تريدون لا مال تيسر لي ... فيستماح ولا علم فيقتبس

(٢) اللزوم: ٢/٢٨٥.

(٣) انظر سفر نامه / تعريف: ص ٤٦٢ – ٤٦٣.

(٤) انظر خبر إنفاقه على تلميذه التبريزي في الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٦.

(٥) انظر إشارته إلى الهدايا التي كان يرسلها إلى بعض الشعراء في سقط الزند / شروح: ص١١٤١ و١٦٩٢.

والحقيقة أن بعض أشعاره تجعلنا نعتقد أن طبيعته الإنسانية قد جعلته قبل اعتزاله حائرًا بين السير في طريق النباهة واليسار وبين التمسك بالقناعة وعزة النفس:

قَطَعْنا إلى السَّهْلِ الحُزونةَ نَبْتَغِي
يَسارًا فلَمْ نُلْفِ اليَسيرَ ولا السَّهْلا[1]

ولم يكن إدراك الغنى في بغداد بالأمر الهين، لا لضعف غريزة الشاعر الأديب وعجزه عن منافسة من كانت تعج بهم المدينة من الشعراء والأدباء ولكن لكثرة الحساد، ولأن الفقر الذي لحق بالممدحين من آل بويه ووزرائهم بسبب الحروب والفتن السياسية والاجتماعية جعلهم لا يبخلون بالمال على الشعراء وأهل الأدب فحسب، ولكن يطمعون في ما كان هؤلاء يملكونه[2].

أما من جادوا منهم فقد دروا در بكيء، وماء الوجه لدى الشاعر الضرير الباحث عن اليسار كان أغلى من أن يباع بثمن بخس ودراهم معدودات.

إن الرضى بالقليل الذي يجود به الممدوحون كان يعد لديه منزلة وسطى بين الغنى والقناعة، والتوسط بينهما في رأيه خسارة ذات وجهين:

تَأمَّلْنا الزمانَ فما وَجَدنَا
إلى طيبِ الحياةِ به سبيلا

ذَرِ الدنْيا إذا لَمْ تَحْظَ منْها
وكن فيها كثيرا أو قليلا

وأصْبِحْ واحِدَ الرَّجُلَيْنِ إمَّا
مليكا في المعاشر أو أبيلا

ولَوْ جَرَتِ النَّباهةُ في طَريقِ الْـ
ـخُمولِ إليَّ لاخترتُ الخُمُولا[3]

---

(١) اللزوم: ٢/٢٨٨.

(٢) انظر خبر طمع الامبراطور جلال الدولة البويهي في مال الشاعر المتكسب مهيار الديلمي: المنتظم: ٨/٩٤.

(٣) سقط الزند/ ش: ص ١٣٧٠ – ١٣٧٤.

إن هذا التطرف في الاختيار قد يكون كافيًا لجعلنا نعتقد دون كبير احتراس أن خروجه من بغداد لم يكن زهدا في القليل ولكن بحثًا عن الكثير، فالشاعر نفسه يعترف في الطائية التي كتبها إلى عبد السلام البصري وهو في طريق العودة إلى المعرة بأن رحيله عن بغداد إنما كان غواية من الشيطان الذي أطمعه في المال الكثير وأغراه بالبحث عنه بعيدًا عنها:

وما سَارَ بي إلا الذي غَرَّ آدمًا
وَحَوَاءَ حتى أدْرَكَ الشَّرَفَ الهَبْطُ[1]

ويقوي شبهة الطمع هذه أن طريق العودة كان غيرالطريق الذي سار فيه وهو متجه إلى بغداد، فهو يذكر في رسالته إلى خاله أنه سار على دجلة سالكًا «طريقَ المَوْصِلِ ومِيافارِقِينَ، وفيها أمْواهٌ كأمواهِ الطُّثْرةِ والعُذَيْبِ»[2]، والموصل آنذاك كانت تحت حكم ممدوح جواد هو الأمير الشاعر قرواش بن المقلد العقيلي[3].

أما التائية التي أرسلها إلى صديقه التنوخي فقد صرح فيها بأن الفقر الذي أرغمه على فراق بغداد والرحيل عنها لم يستطع أن يذله فيقوده إلى حيث يستجدى المال ويطلب اليسار:

سَقْيًا لدِجلةَ والدنيا مُفَرقَةٌ
حتى يعودَ اجتماعُ النجْمِ تَشْتِيتَا
وبعدَها لا أريدُ الشُّرْبَ مِنْ نَهَرٍ
كأنما أنا مِنْ أصحابِ طَالُوتَا

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٦٣٢. وانظر في نفس الصفحة قول الخوارزمي شارحًا البيت: « يقول ما رحلني عن دار السلام إلا الطمع في الحطام»، وقول البطليوسي: « يقول ما غرني حتى أخرجني عن بغداد إلا إبليس الذي غر قبلي آدم وحواء حتى أهبطهما إلى الأرض».

(٢) رسائله / عطية: ص ٧٩.

(٣) انظر الكامل لابن الأثير: ٢٠٩/٧ (حوادث سنة ٣٩١هـ وما بعدها).

رحــلْــتُ لــمْ آتِ قِــرْواشًــا أُزاوِلُــــه
ولا المُــهَــذّبَ أبْـغـي الـنَّـيْـلَ تَـقْـوِيـتَـا
والمــوتُ أحْـسَـنُ بـالـنـفـسِ الـتـي أُلِـفَـتْ
عِـزَّ الـقـنـاعـةِ مِـنْ أنْ تَـسْـألَ الـقُـوتـا[1]

ولا يخلو هذا الحرص على تنزيه خروجه من العراق عن أن يكون طمعًا في مال قرواش والمهذب[2]، من الاعتراف الضمني بالطمع الذي ذكر في طائيته أن الشيطان ملأ به نفسه وهو يغريه بترك بغداد.

إن نفاد مال الشاعر كان دون شك سببًا في خروجه من المدينة التي قصدها ليقيم فيها بقية حياته، ورغم ذلك لا نستطيع الجزم بأن الطمع في مال قرواش وأمثاله لم يكن من أسباب هذا الخروج، فالشاعر نفسه يذكر مرة أنه لم يسافر مستكثرًا من النشب[3] وأنه لم يفرط في عزة نفسه رغم فقره[4]، ويذكر مرة أخرى أنه سافر يبتغي اليسار[5] وأن الطمع[6] هو الذي غره فأخرجه[7] من المدينة التي عشقها.

ويبدو أن هذا التعارض بين ما يقوله الشاعر هنا وهناك كان سببا في غموض كثير من أخباره ومواقفه[8] كما يتبين من الغموض الذي يحيط بحقيقة الاستقبال التي لقيه به البغداديون، فبعض كلامه يفيد أن هؤلاء لقوه بكل ما يكره ويدعو إلى الندم على

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٥٩٨ – ١٦٠٠.

(٢) كان حاكمًا على البطيحة، ولعل الشاعر كان قد فكر في الاستعانة به أثناء خروجه الأول من بغداد. انظر ما تقدم.

(٣) انظر رسالته إلى أهل المعرة: رسائله / عطية: ص ٨٣.

(٤) انظر ما تقدم، وسقط الزند / شروح: ص ١٢٠٤ – ١٢٠٧.

(٥) اللزوم: ٢٨٨/٢، وانظر اعتذاره عن التعريج على حلب بأنه لم يحمل معه من العراق ما يتوقعه الناس من مال، لأنه «يطلب من راكب هجر الفرض ومن مسافر البحرين الحُساس»: رسائله / عطية: ص ٧٠.

(٦) انظر اقتباسه قول الشاعر (رسائله / عطية: ص ٧٢): فإن يك في كيل اليمامة عسرة ... فما كيل ميافارقين بأعسرا.

(٧) انظر قوله في الطائية (سقط الزند / ش: ص ١٦٣٢): وما سار بي إلا الذي غر آدما.

(٨) يلاحظ أن أبا العلاء كان مولعًا بأن يقول الشيء ونقيضه حتى في العقديات، ولعل هذا كان من الأسباب التي جعلت الناس يحارون في حقيقة عقيدته، فينسبه بعضهم إلى الكفر والإلحاد وينسبه آخرون إلى الإيمان وسلامة العقيدة.

السفر من شر وبخل ومنع خير فأجبروه على العودة إلى بلده خائبًا: «وجدتُ بغدادَ كجناحِ الأخْيَلِ حسنَ وليس فيه ما حَمَلَ:

إن الــعــراقَ لِأهــلِــي لــم يــكــن وَطَــنــا
والــبــابُ دون أبــي غَــسّــانَ مَــسْــدودُ
فــانْمِ الــقُــتـودَ عــلــى عَــيْــرانَــةٍ أجُــدٍ..
مَــهْــرِيَّــةُ مَــخْــطَــتْــهــا غِــرْسَــهــا الــصِّــيــدُ
أُمِّـــي شَــامِــيَّـــةٌ إذْ لا عِـــراقَ لــنــا
قَــوْمًــا نَــوَدُّهـــمُ إذْ قــومُــنــا شُـــوسُ

لِنفسي أقولُ: أعْيَيْتِني بِأُشُرٍ فكيف بِدُرْدُرٍ، وعَصَيْتِني من شُبَّ إلى دُبَّ، ليس بعُشِّكِ فادْرجي، هذا أحَقُّ مَنْزِلٍ بِتَرْكٍ، الصيفَ ضيعتِ اللبنَ والربيعَ أغْفَلْتِ الكَمْأةَ وعلى المَفازَةِ أرَقْتِ السِّقاءَ، عُودي إلى مَبارِكِكِ، ألْحَقَكِ الشرُّ بأهلِكِ فَمِنْ أناسٍ ما أنتِ، ليس النِّيقُ بموطِنِ الظَّلِيمِ ولا الهَجْلُ بمَرتَعِ الغُفْرِ:

لِــكــلِّ أنـــاسٍ مِـــنْ مَـــعَـــدٍّ عَـــمَـــارَةٍ
عُـــروضٌ إلــيــهــا يَــلْــجــؤون وجــانِـــبُ

وكنتُ ظننتُ أن الأيامَ تسمحُ لي بالإقامةِ هناك فإذِ الضاريَةُ أحْجَأُ بعُراقِها والأمَةُ أبْخَلُ بضَرْبَتِها، والعبْدُ أشَحُّ بكُراعِهِ والغرابُ أضَنُّ بتَمْرتِهِ. ووجدتُ العلْمَ ببغدادَ أكثرَ من الحصَى عند جَمْرَةِ العَقَبَةِ.. ولكنْ على كلِّ خيرٍ مانِعٌ ودون كل دُرَّةٍ خرساءُ مُوحِيَةٌ أو خضراءُ طامِيَةٌ. فلما زَبَنَتِ الضَّروسُ الحالبَ وَنَزَتِ العَتودُ تحت الراكبِ ومَنعتِ القَلوصُ النازِعَ..... وخَيَّبَ رائداً سحابٌ وكَذَّبَ شائماً بَرْقٌ وأخْلَفَ رُوَيْعِياً مَظِنَّةٌ، عادتْ إلى عِتْرِها لَميسُ وذَكَرَ وجارَهُ ثُعالَةُ»[1].

وخلافًا لكل ذلك يفيد بعض كلامه أنهم أكرموه وأحسنوا إليه وكرهوا رحيله عنهم[2]: «ورعاية الله شاملة لمن عرفتُه ببغدادَ، فلقد أفردوني بحسن المعاملة وأَ ثْنَوْا

---

(١) رسائله / عطية: ص ٧١ – ٧٥.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، حيث قوله: «ويحسن الله جزاء البغداديين فلقد وصفوني بما لا أستحق، وشهدوا لي

عليَّ في الغيبةِ، وأكرموني دون النظراءِ والطبقةِ، ولمَّا آنَسُوا تشميري للرحيل وأحسوا بتأهبي للظَّعَنِ أظهروا كسوفَ بالٍ وقالوا من جميلٍ كُلَّ مقالٍ، وتلَفَّعوا من الأَسَفِ ببُرْدٍ قَشيبٍ وَذَرَفَتْ عيونُ أشْبَاحِ شيبٍ، فلاَ إلهَ إلاَّ الله، أيُّ نَابِتَةٍ ليسَتْ لَهَا راعيةٌ، لا تخلُو فَاغِيَةٌ من سائِفَةٍ ولاَ تَعْدَمُ الخَرْقَاءُ ثَلَّةً ولاَ الثِّقَالُ سائقَةً ولاَ السَّمِجَةُ قَانِيَةً»[1].

ويتضح من قوله: «لمن عرفته ببغداد» وقوله: «لا تخلو فاغية من سائفة».. أنه يقصد البغداديين الذين عرفوا فضله فاحتفوا به ورعوه، ورغم ذلك نلاحظ أنه كان في ثنائه عليهم غير صريح، فشكره لهم قد ورد مقترنا باتهامه إياهم بالنفاق والشك في صدق ما قابلوه به من حفاوة وخصوه به من رعاية: «واللهُ يُحْسِنُ جزاءَهم، إنْ كان ما فعلوه حِفاظاً فهو مِنَّةٌ عظيمةٌ، وإن كان نِفاقاً فهو عِشْرةٌ جميلةٌ»[2].

ويبدو أن الصورة المتناقضة التي رسمها لما أظهره البغداديون له من مودة أو تظاهر بالود والرغبة في الجود عليه بالمال لم يكن يختلف عما كان عليه أهل بغداد كما يتضح من شهادة أحد متأدبي هذه المدينة، أعني الفقيه المالكي الذي ذكر أبو العلاء في رائيته[3] أنه لقيه وهو في طريق عودته إلى المعرة فسعد بلقائه، القاضي عبد الوهاب علي بن نصر أبا محمد المولود ببغداد والمتوفى غنيا بمصر سنة ٤٢٢ هـ[4]، فقد أرغمت الفاقة وضيق العيش هذا العالم الأديب على أن يخرج من مدينته قاصدًا مصر، فلما بدأ سفر الهجرة شيعه البغداديون كما شيعوا أبا العلاء فقال لهم وهو يودعهم:«لو وجدتُ بين ظَهْرانَيْكُم رغيفينِ كلَّ غداءٍ وعشيةٍ ما فارقتُ بغدادَ»[5].

بالفضيلة على غير علم، وعرضوا علي اموالهم ... فصادفوني غير جذل بالصفات ولا هش إلى معروف الأقوام. ورحلت وهم لرحيلي كارهون».

(١) نفسه: ص ٧٦.

(٢) رسائله / عطية: ص ٧٧. وقارن ذلك بقوله: قد ترضى البشاشة وهي خب ... ويروى بالتعلة وهي ال. س ز/ ش:١٦٦٥.

(٣) قوله: والمالكي بن نصر زار في سفر ... بلادنا فحمدنا النأي والسفرا. انظر ما تقدم: ١٠٣/٢، وسقط الزند / ش: ص ١٧٠٠.

(٤) انظر تاريخ قضاة الاندلس: ص ٤٠ – ٤١، والكامل في التاريخ: ٣٥٧/٧.

(٥) انظر شرح مقامات الحريري: ٣١/٤، والغيث المسجم: ١١٦/١، والمسلك السهل: ص ٤٠٧.

ومن شهادة هذا الفقيه في هذه المدينة وأهلها قوله:

بـــغـــدادُ دارٌ لأهـــلِ المـــالِ طَـيِّـبَـةٌ
وللمفاليسِ دارُ الضَّنْكِ والضِّيقِ
أقَـمْـتُ فيها مُضاعًا بين ساكِنِها
كأنني مُصْحَفٌ في بيتِ زِنْديقِ[1]

وقوله:

وفـــي بـــغـــدادَ ســـاداتٌ كِـــرامٌ
ولـــكـــنْ بـــالـــكـــلامِ[2] بـــلا طـعـامِ
فـمـا زادوا الـصـديـقَ عـلـى سَـلامٍ
لـهـذا سُـمِّـيَـتْ دارَ الـسـلامِ[3]

وأيا كان مقصود أبي العلاء من رسم هذه الصور المتعارضة لبغداد والبغداديين تظل النهاية التي آلت إليها إقامته فيها شاهدًا على خيبة أمله في المدينة التي ظل يحلم بالسفر إليها قبل أن يرحل إليها مودعًا المعرة وداع من لا ينوي إليها رجوعًا: «ولو علمتُ أني أرْجِعُ على قَرْوائي لم أتَوَجَّهْ لهذه الجهة، ولكنَّ البلاءَ مُوكَّلٌ بالمَنْطِقِ والخَيْرَةَ مُغَيَّبَةٌ... لا يدري الرجلُ بما يُولَعُ هَرِمُهُ ولا إلى أيِّ أجَمَةٍ يسوقُه جَدُّهُ، ولو كنتُ أعلَمُ الغيبَ لاستكثرتُ من الخَيْرِ وما مَسَّني السُّوءُ:

يـــا أيـــهـــا المُـضْـمِـرُ هَـمّـاً لا تُـهَـمْ
إنـــكَ إنْ تُـــقْـــدَرْ لـــك الـحُـمَّـى تُـحَـمْ»[4]

---

(١) انظر شرح مقامات الحريري: ٣١/١، والغيث المسجم: ١/ ١١٦.

(٢) في النص المحقق: السلام، والأرجح ما أثبتناه، لأن اللفظة سترد في البيت الثاني، مما يجعلها تكرارًا مكروهًا، ولأن معناه ينظر إلى قول أبي الطيب:جود الرجال من الأيدي وجودهم ... من اللسان فلا كانوا ولا الجود. ديوانه: ١٤٣/٢.

(٣) المسلك السهل: ص ٤٠٦.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٧٦.

لقد ذكر الشاعر أنه كان إذا خبر رجلاً بعزمه علي المسيرعن بغداد «بانتْ فيه كَآبَةٌ وبدَتْ عليه كَبْوَةٌ»[1]، فكتم «ذلك عنهم كِتْمانَ المرأةِ ضَرتَها بالغَيْبِ ما في جسدها من سوءٍ وعيبٍ»[2].

وحديثه عن كتمانه خبر السفر يدل على أنه ظل زمنًا ما حائرًا مترددًا بين البقاء في دار السلام متحملاً عبء الفقر وبين الخروج منها للبحث عن المال في بلد سواها أو الرجوع إلى وطنه، إلى أن جاء خبر مرض أمه فكان عذره في تجاوز التردد إلى التعجيل بالسفر بعد أن «عَلِقَ حِرْباءُ البَيْنِ تَنْضُبَتَهُ ووَقَفَ صُرَدُ الفراقِ مَوْقِفَهُ»[3]، فكان والبغداديين كأبي قابوسٍ وبني رواحةَ حين قال لهم خيرًا وأثنى عليهم ووَدَّعَهُم وداعَ ألا تَلاقِيَ.[4]

ثالثًا - عزلة التائب:

عندما حل الشاعر ببغداد أعلن أسفه وندمه على السنين والأيام التي قضاها في المعرة بعيدًا عن أهل العراق[5] الذين عد قربه منهم شرفًا له، وعندما ثقلت عليه وطأة الفقر وضاق به العيش عاد فحن إلى الشام[6] وأعلن ندمه على الخروج من بلده، ولما أجبره نفاد ماله على الرحيل عن بغداد وحم فراق أهلها وجد نفسه من جديد نادمًا على الخروج من المدينة التي قضى شبيبته يتشوف إليها واختار الموت بها.

وإذا كان البقاء على قيد الحياة يجعل الأمل في الرجوع إليها لا ينقطع فإن خبرته بالدهر وغدره ونوائبه جعلته مقتنعًا بأن الزمان لن يعيده إليها ولن يؤنسه بأهلها مرة ثانية:

---

(١) رسائله/عطية: ص ٧٨.

(٢) نفسه: ص ٧٨.

(٣) نفسه: ص ٧٩.

(٤) نفسه: ص ٧٩.

(٥) انظر قوله: وبالعراق رجال قربهم شرف ... هجرت في حبهم رهطي وأشياعي
على سنين تقضت عند غيرهم ... أسفت لا بل على الأيام والساع. سقط الزند / ش: ص ٧٥٢.

(٦) انظر قوله: «ندمت على ارض العواصم بعدما غدوت بها في السوم غير مغال. سقط الزند / ش: ص ١٢٠٧.

لَـبِـسْـتُ جِـــدادًا بـعـدكـمْ كُـلَّ لـيْـلَـةٍ
من الـدُّهْـمِ لا الـغُـرِّ الحِـسـانِ ولا الـدُّرْعِ
أظُـــنُّ الـلـيـالِـي وَهْـــيَ خُـــونٌ غَـــوادِرٌ
بِــــرَدِّي إلــى بـغـدادَ ضَـيِّــقَـةَ الـــذَّرْعِ
وكـــانَ اخْـتِـيـاري أنْ أمـــوتَ لـديْـكُـمُ
حـمـيـداً فـمـا أُلْـفَـيْـتُ ذلـكَ فـي الـوُسْـعِ
فـلـيـتَ حِـمـامِـي حُـــمَّ فـي بِــلادِكُـمْ
وجـالَـتْ رِمَـامـي فـي رِيـاحِـكُـمُ المِـسْـعِ
ولــيْـتَ قِـلاصًـا مِـلْـعِـراقِ خَـلَـعْـنَـنِـي
جُـعِـلْـنَ ولـمْ يَـفْـعَـلْـنَ ذاكَ مـن الخَـلْـعِ[١]

لقد ذكر الشاعر في بعض رسائله أن البغداديين أحسنوا إليه وكرهوا فراقه واكتأبوا لعزمه على الرحيل، ونصحوه بالبقاء بينهم عارضين عليه أموالهم ودالين إياه على الطريق الذي يكتسب منه ما يحتاج إليه من مال، ولكنه ضيع النصيحة فلم يعد له بعد الرحيل عنهم إلا أن يتعلق – رغم يأسه من الزمان – بالأمل، أمل العودة إليهم:

لـقـدْ نَـصَـحَـتْـنـي فـي المُـقـامِ بـأرْضِـكُـمْ
رِجـــالٌ ولـكـنْ رُبَّ نُـصْـحٍ مُـضَـيَّـعِ
فـلا كـان سَـيْـرِي عـنْـكُـمُ رأْيَ مُـلْـحِـدٍ
يـقـولُ بـيَـأْسٍ مِـنْ مَـعـادٍ ومَـرْجِـعِ[٢]

ولم يخف أبو العلاء حتى وهو مقبل على الاعتزال أنه لم يسل عن بغداد ولم يشف من حبها ولم ينس مجالسها العلمية، فمن كانوا يملأون هذه المجالس من العلماء والأدباء هم الذين حببوا إليه هذه المدينة وشوقوه إليها:

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٣٦٣ – ١٣٦٥.
(٢) نفسه/ ش: ص ١٥٥٢.

ولـي حـاجَـةٌ عِـنـدَ الْـعِـراقِ وَأَهْـلِـهِ

فَـإِنْ تَقْضِياها فَـالجَـزَاءُ هُـوَ الـشَّـرْطُ

سَـلاَ عُـلَـمـاءَ الجـانِـبـيْنِ وفِـتْـيَـةً

أَبَـنُّـوهُـمـا حـتَّـى مَـفَـارِقُـهُـمْ شُـمْـطُ

أَعِـنْـدَهُـمُ عِـلْـمُ الـسُّـلُـوِّ لِـسـائِلِ

بِـهِ الـرَّكْـبَ لَـمْ يَـعْـرِفْ أَمَـاكِـنَـهُ قَطّ

وَمَــا أَرْبِــي إِلاَّ مُـعَـرَّسُ مَـعْـشَـرٍ

هُمُ النَّاسُ لا سُوقُ العرُوسِ ولا الشَّطُّ[1]

وقد يجوز أن نعد مثل هذا الكلام عن الشوق والحنين إلى مدينة العلم لغوًا شعريًّا فرضته مجاملة الشاعر لأصدقائه البغداديين، فالشاعر نفسه كان يرى أن الشعر فن معظم جيده كذب[2]، لكن تتبع ذكرى «العراق وبغداد» في ما كتبه[3] بعد اعتزاله يبين أن صورة هذه البلاد وصورة المدينة المعشوقة لم تغيبًا عن ذهنه حتى بعد أن تاب من الشعر وخاض في قضايا فكرية أخلاقية لا مكان للشوق أو الحنين فيها.

إن «الفصول والغايات» كان أول كتاب خرج به عن صمته بعد اعتزاله ليجعل التسبيح جوهره، ورغم ذلك لم يستطع أن يخفي فيه حسرته على العراق التي صار خروجه منه – في رأيه – معصية بعد أن ظنه طاعة: «طويْتُ المنازلَ عن العراقِ كأنني في الطاعةِ، وأظنُّ ذاك بعضَ المَعْصِيَةِ، وأحسَبُني لو وُفِّقتُ لانْقلبْتُ عائدًا على أنْراج»[4].

وكان نظمه اللزوميات نوعًا من التأمل الفكري الأخلاقي البعيد عن جموح الشعر، ورغم ذلك لم تخل معانيه المحتكمة إلى العقل من تحسر يكشف عن أن كلفه ببغداد ظل راسخًا في وجدانه الإنساني غير متأثر بالمنحى الفكري الأخلاقي الصرف الذي اختاره في عزلته:

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٦٢٨ – ١٦٣١.

(٢) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٣) انظر مدحه للعراق بأنه موطن الرقة والظرف الموروثين عن حضارة فارس: رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٠٨.

يـا لَـهْـفَ نَـفْـسـي عـلَـى أنِّـي رَجَـعْـتُ إلَـى
هَـــذِي الـبـلادِ ولَـمْ أهـلِـكْ بِـبَـغْـداذا
إذا رأيْـــتُ أمُـــورًا لا تُـوَافِـقُـنِـي
قُـلْـتُ الإيَـــابُ إلَـى الأوْطَـــانِ أدَّى ذا[١]

ولعل الحظ أراد لتاريخ حياته - رغم الشهرة التي بلغها شاعرا ناقدا وعالما مفكرا - أن يُختصر في كونه عاش قبل اعتزاله يحلم ببغداد وعاش بعده يتحسر عليها.

إن حياة العزلة بدأت لدى أبي العلاء فور عودته من العراق، ولم يكن التفكير فيها جديدا عليه فقد ذكر هو نفسه أن اعتزاله «أمْرٌ أُسْرِيَ عليه بِلَيْلٍ، قُضِيَ بِرقَّةٍ وخَبَّتْ به النعامةُ، ليس بنتيجِ الساعةِ ولا ربيبِ الشهر والسنة، ولكن غَذِيُّ الحِقَبِ المتقادمةِ وسليلُ الفكرِ الطويلِ»[٢]، وما نرجحه أن اتصاله بأعلام الثقافة السلوكية الزهدية[٣] في بغداد جعله يأخذ حياة العزلة مأخذ الجد، فقد جلاه «على نفَرٍ يوثَقُ بخصائلهم فكلُّهم رآه حزْماً وعدَّه إذا تَمَّ رُشْداً»[٤].

لكن يبدو أن كلفه بدار العلم ورغبته في الإقامة بها اللذين حالا دون اعتزاله قبل سفره إلى العراق كانا وراء تأخر الإعلان عن بدء حياة العزلة إلى ما بعد عودته منه، فهل كان اختياره الإقامة في دار العلم بين الأدباء والعلماء عزلة مُقَنَّعة خفية خفف من قسوتها تمتعه بما كان يسود في هذه الدار من تصافٍ على راح من الأشعار والآداب صرف[٥]؟ وأيا كان الجواب فإن خروجه من بغداد خائبا كان الحدث الذي جعله يستجيب مستسلمًا إلى وسواس العزلة.

(١) اللزوم: ٤٠٦/١. وانظر قوله في ٤٠٩/١: شنمت ياهمة عادت شآمية... من بعدما أوطنت عصرًا ببغداد.

(٢) رسائله / عطية: ص ٨٢.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ١/ط، والكامل في التاريخ: ١٠٥/٩، والمنتظم: ١٦١/٧، حيث الإشارة إلى أن الخليفة العباسي القادر بالله لبس لباس العوام وسلك سلوك الزهاد.

(٤) رسائله / عطية: ص ٨٢ وانظر قوله في رسالة إلى بعض العلويين (ص ٨٤): «وقد كنت عرفته بالعراق ما عزمت عليه من انفراد...».

(٥) انظر قوله: على راح من الآداب صرف ... ونقل من بسيط أو طويل. سقط الزند / ش: ص ١١٤٥.

لقد رحل الشاعر الحالم ببغداد إلى العراق وهو كاره للعيش في المعرة، واختار الموت فيه غريبًا حميدًا على الموت مغمورًا في الشام، وعندما اضطر إلى العودة إلى بلده أحس بأنه سيعود إلى العيش في نفس الوسط الاجتماعي الذي كان قد ضاق به وكرهه:

فبِئْسَ البديلُ الشامُ منكمْ وأهلُهُ
على أنهُمْ قَوْمي وبينهم رَبْعي[1]

ولم يخف الشاعر في السقطيات الأخيرة التي أرسلها من طريق العودة إلى من تعلق بهم من البغداديين نفوره ممن ستضطره إقامته في بلده إلى معاشرتهم من الشاميين، ولم يتردد في التصريح بعزمه - بعد الذي ذاقه من حلاوة العشرة في مجالس العلم ببغداد - على سد بابه في وجه كل من سيسعى إليه منهم:

سأعْرِضُ إنْ ناجَيْتُ مِنْ غيرِكُمْ فَتىً
وأجعلُ زَوّا منْ بَنانِيَ في سَمْعِي[2]

ولقوة هذا النفور من الشام وأهله كان إعلانه العزلة[3] وهو في طريقه إلى المعرة تعبيرا ضمنيا عن رفضه العودة إلى العيش بينهم ومعاشرتهم أقارب كانوا أم أباعد.

وقد أعلن الشاعر صراحة أنه آثر الإقامة بدار العلم وشاهد أنفس مكان لم يسعفه الزمن بإقامته فيه فلهي عما استأثر به الزمان[4]، وأنه لما أجبر على فراق بغداد والعودة إلى بلده اختار حياة العزلة وفضلها على معاشرة من عاد إليهم مكرهًا: «ولما فاتني المُقامُ بحيث اخترتُ أجْمعتُ على انفرادٍ يجعلُني كالظبْيِ في الكِناسِ ويقطعُ ما بيني وبين الناسِ، إلا مَنْ وصَلني اللهُ به وصْلَ الذراعِ باليدِ والليلةِ بالغدِ»[5].

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ١٣٥١.

(٢) نفسه/ ش: ص ١٣٥٣. وانظر قوله (ص ١٥٤٨): ألم يأتكم أني تفردت بعدكم xxx عن الإنس من يشرب من العد ينقع.

(٣) أعلن ذلك في رسالة كتبها إلى أهل المعرة عند انصرافه من العراق. انظر رسائله / عطية: ص ٨١.

(٤) العبارة كلام أبي العلاء بتغيير الضمير من النفس إلى الغائب. انظر رسائله / عطية: ص ٨٣.

(٥) رسائله / عطية: ص ٨٠.

إن بيته في المعرة كان دون كل الأقاليم المكان الذي رضي به على صغره بديلاً من مدينة السلام، والمنزل الذي اختاره ليكون مقبرة غريزته الشعرية التي وأدها وهي في أوج نشاطها وقوتها، فاعتزاله الناس كان التعبير الاجتماعي عن خيبته وفشله في العراق وعودته منه معدمًا أخا إنفاض[١].

أما التعبير النقدي عن هذه الخيبة فقد تجلى في إعلانه التوبة من الشعر وتنكره لصناعة ظل زمنًا يتجمل بها ويظنها من أشرف مراتب الأديب[٢] فوجدها أعجز من أن توجد له مكانًا في مدينة الشعر والشعراء:

شُـئِـمْـتِ يـاهـمَّـةُ عـادتْ شَـامِـيَّـةُ
مِـنْ بـعـدِمـا أُوطِـنَـتْ عَـصْـرًا بـبـغـدادِ[٣]

كانت الرحلة إلى العراق فرارًا من بلاد ضاق الشاعر بجدبها وطلبًا لمكارم دنيوية ومحامد تليق بالمرتبة العالية التي أحس بأنه بلغها في صناعة الكلام وتجويده عاملًا للدنيا كأنه يعيش أبدًا، فقاده تبدد سراب بغداد إلى النسك والزهد في كل كلام غير ذكر الله:

طَـلَـبْـتُ مَـكـارِمًـا وأَجَـدْتُ لـفْـظًـا
كـأنَّـا خـالِـدانِ عـلـى الـزمـانِ[٤]

والنسك – كما يفهم من رسالة له إلى بعض الشعراء[٥] – أولى بالشاعر الناجح بعد اكتهاله من التجمل بالقريض وأجدر، فكيف إذا خاب وبارت صناعته.

ولم يكن أبو العلاء الذي افتخر بأنه سيأتي في الشعر بما لم يستطعه الأوائل، وبأن له الفضل الذي بهر العباد[٦]، ليدعي أنه حقق في بغداد المجد الشعري الذي كان يحلم به، فعودته إلى المعرة كانت الشاهد الأول على خيبته وبوار بضاعته في العراق.

---

(١) انظر قوله في رسائله / عطية: ص ٨٤: «فانطويت على يأس ومجانبة للناس، وقدمت أخا إنفاض إلى أمور أنا بها غير راض من جدب عام اتصل في عام بعد عام....».

(٢) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٣) اللزوم: ١/٤٠٩.

(٤) اللزوم: ٢/٥٦٨. وانظر قوله في: ٢/٤٤٦: ليشغل بذكر الله عن كل شاغل .... فذلك عند اللب خير كلام

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٢.

(٦) انظر قوله: لي الشرف الذي يطأ الثريا ... مع الفضل الذي بهر العبادا. سقط الزند / شروح: ص ٥٦٧.

وإذا كان تطليق الشعر واعتزال الناس النهايةَ التي اختارها أبو العلاء الإنسان لأبي العلاء الشاعر، فإن ذلك الاختيار لم يكن إلا تعبيرًا عن اقتناعه بأنه رغم قوة شاعريته لم يهيأ بما جبل عليه من قناعة[1] وعزة نفس ليسلك مسلك الشعراء[2]: «ما اعتزلتُ حتى جَدَدْتُ وهزلْتُ[3] فوجدتُني لا أصلحُ لجِدٍّ ولا هزلٍ، فعندها رَضِيتُ بالأَزْلِ»[4].

ولم تكن القناعة وعزة النفس وحدهما السبب في رضاه بما انتهت إليه رحلة الشبيبة، فقد وصف نفسه في إحدى رسائله بأنه وحشي[5] الغريزة إنسي الولادة، وحمده المطرد للعزلة[6] يدل على أنه كان يجد فيها راحة نفسية وطمأنينة:

فـي الـوَحْـدَةِ الراحـةُ العُظْمَى فـاخ بِها
قَلْبًا وفـي الـكَـوْنِ بـيَنَ الـنـاسِ أثْـقـال[7]

وشعوره بالوحشة إنما كان ينتابه من حضور الناس لا من غيبتهم:

إذا حَـضَـرَتْ عـنـدي الجـمـاعـةُ أوْحَـشَـتْ
فـمـا وحْـدتــي إلا صـحـيفـةُ إيـنـاسـي[8]

ولم يكن البعد عنهم – لديه – إلا الأنس نفسه:

عَــداوةُ الحُـمْـقِ أعْـفَـى مِـنْ صَـدا قَتهم
فـابْـعُـدْ مِـنَ الـنـاسِ تَـأمَـنْ شَــرَّةَ الـنـاسِ

---

(١) انظر قوله عن البغداديين: «وأمروني لرغبة في سقبي منهم بأمور تنهى عنها القناعة»: رسائله / عطية: ص ٧٧.

(٢) في نفس العصر قال أحد الشعراء:

إلى كم تطوف بباب الملوك ... كطير الفراش بضوء الشعل
فطورا تـجل وطورا تغل ... وطورا تعز وطورا تـذل.

يتيمة الدهر: ٤/٤٤٤.

(٣) قارن ذلك بقول المصيصي: «لقيت بمعرة النعمان عجبًا من العجب، رأيت أعمى شاعرًا ظريفًا يلعب بالشطرنج والنرد ويدخل في كل فن من الجد والهزل يكنى أبا العلاء». ذيل اليتيمة: ص ١٦.

(٤) رسائله / عطية: ص ٩٣. وانظر قوله في الفصول والغايات: ص ٢٩٨: «وما اعتزلت إلا بعد ما جددت وهزلت، فوجدتني لا أنفذ في جد ولا هزل، ولا أخصب في التسريح ولا الأزل...». ويقصد بالأزل حبسه نفسه في بيته.

(٥) رسائله / عطية: ص ٦٩.

(٦) انظر اللزوم: ٢/٤١، ٤٩، ٦٠، ٦١، ٢٦٧، ٣٧٤، ٤٣٥، ٤٤٦، ٤٧٨، ٥٥٢، ٦٢٨.

(٧) اللزوم: ٢/٢٦٧.

(٨) نفسه: ٢/٤١.

قَدْ آنَسُوني بِإِيحاشِي إذا بَعُدوا

وأوْحَشونِيَ في قُربٍ بِإِيناسِ[1]

والطريف أن الشهرة التي رحل يبحث عنها في بغداد فأخطأها أتته تسعى إليه في معتزله بالشام التي احتقرها واستهان بأهلها، ولم يكن يعلم أن الله خلقه بغريزته الشعرية وعقله ليشتهر شاعرًا أديبًا وعالمًا مشاركًا، لكن في داره بالمعرة لا في دار العلم ببغداد: «وإن اللهَ خَلَقني لأمْرٍ حاولتُ سواه فألفيتُ المُبْهَمَ بغير انفِراج»[2].

****

(١) اللزوم: ٢/٤٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢٣١.

المبحث الثاني

الشعر والفضيلة

عندما أعلن أبو العلاء في خطبة السقط بعد عودته من بغداد أنه رفض الشعر وطلقه، بدا حريصًا على تذكير من تعود الاستمتاع بأشعاره بأن هذا الرفض لم يكن نتيجة إصفاء أو عجز عن تجويد الصناعة، ولكن «رغبةً عن أدبٍ مُعْظَمُ جَيِّدِهِ كَذِبٌ»[1].

والكذب رذيلة، والرذيلة تفضيل للشر على الخير لأنها جهل بالخير الحقيقي واغترار بالخير الزائف[2]، ولذلك فهي وإن نفعت ولذت لا تليق بمن يريد أن يجعل الفضيلة دينه وجلب الخير وبلوغ السعادة غاية له.

وعلاقة الشعر بالفضيلة والرذيلة أو الخير والشر مشكلة معقدة حيرت المفكرين على اختلاف عصورهم وبيئاتهم ومشاربهم الثقافية، ولم تكن التوبة التي أعلنها أبو العلاء إلا مظهرًا من مظاهر هذه الحيرة أو نتيجة من نتائجها.

أولًا - حيرة الثقافات:

قد يكون من باب تحصيل الحاصل أن تتحدث الأطروحة عن الفروق التي تميز بها الفكر الشعري في الثقافة العربية من مختلف اتجاهات التفكير الشعري في الثقافات الأخرى، فالفروق بين ما ينظمه الشعراء في العصور المتلاحقة قد يؤدي إلى تحول صورة الشعر وتعدد مفاهيمه داخل البيئة الثقافية الواحدة، ورغم ذلك يبدو

---

(١) خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٢) انظر تاريخ الفلسفة / الشمالي: ص ٣٢.

أن قياس هذا الفن بعناصر الفضيلة والأخلاق كان يجر المفكرين إلى أحكام قيمية متشابهة لا من حيث اتفاقها على إدانته أو تزكيته فحسب، ولكن من حيث عجز نفس الحكم منها عن أن ينتهي إلى نتيجة واحدة صريحة في تنفير النفوس منه أو تحبيبها فيه.

I - **ففي الثقافة اليونانية** نجد أفلاطون[1] يذهب إلى أن الفن محاكاة، وأن الشعر بألفاظه وأوزانه يحاكي النزعات الشريفة والدنيئة فيبعث في النفس مثل ما يحاكيه من نزعات، وبسبب هذا التأثير دعا إلى أن يوضع على رأس الشاعر إكليل وينفى من المدينة الفاضلة إلا إذا كان سديد الرأي محاكيًا للخير وحده.

ويبدو مما ذكره أرسطو[2] أنه كان يذهب إلى أن هناك علاقة بين نبل الشعر ونبل نفس الشاعر، ففي سياق الحديث عن النشأة الطبيعية للشعر يشير[3] إلى أن كل شاعر يقول حسب غريزته، فعفيف النفس لا يحاكي إلا الفعال النبيلة وخسيسها لا يحاكي إلا الرذائل، ومثل هذه الأحكام تجعل الشعر من حيث الماهية فنًّا نبيلاً وخسيسًا في آن واحد.

II - **وفي البيئة الثقافية الأولى** للشعر العربي كان إكبار **الجاهليين** للشعر والشعراء دليلاً على أهمية هذه المعرفة في الوسط القبلي، ولا نملك من النصوص النقدية الجاهلية ما يسمح لنا بتعرف التصور الأخلاقي الدقيق للشعر لدى الجاهليين، لكن غياب هذه النصوص لا يلزمنا بقبول الخبر الذي يشير إلى أن القبيلة كانت تقيم الأفراح كلما نبغ[4] فيها شاعر على أنه تصوير لإكبار العرب للشعر من حيث هو فضيلة، فهذا الاحتفاء إنما كان ابتهاجًا بالسيف الذي سيذود عن أعراض القبيلة ويكلم أعراض خصومها قبل أن يكون احتفالاً باللسان الذي سيمجدها ويخلد مآثرها.

---

(١) انظر تاريخ الفلسفة: ص ٣٥، وانظر: فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ٤٥، حيث يشير المترجم إلى طرد أفلاطون للشعراء من المدينة الفاضلة رغم حبه للشعر، وإلى ندمه على طرده إياهم.

(٢) فن الشعر / ترجمة بدوي: ص ١٣.

(٣) انظر أرسطو فن الشعر: ص ١٣، والفن التاسع من كتاب الشفا / ضمن فن الشعر: ص ١٧٣، والتلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٤.

(٤) انظر العمدة: ١/٦٥.

إن الشعر قبل الإسلام كان مما تفتخر به العرب وتجله «ويُعظمُه مُكْثِرُ الحَيِّ ومُقِلُّهُ»[1]، ورغم هذا الإجماع على إعظامه لم يكن الجاهليون غافلين عن الوجه المشبوه في الشعر، فالغلو فيه كان لديهم ممقوتًا لأنه كذب صراح لا يجوز على العقل، ولذلك مدحوا الاعتدال فيه والاقتصاد والصدق.

والأنفة من التكسب به كانت لديهم مظهرًا من مظاهر مروءة الشاعر وسمو نفسه، لكن الشعر ما لبث أن قاد الشعراء إلى التفريط في هذه الأنفة بمد اليد للسؤال والاستجداء، وذلك حين مدح النابغة الملوك «وقبل الصِّلَةَ على الشعرِ وخضَعَ للنعمانِ بنِ المنذر.. فسقطتْ منزلتُه وتكسَّبَ مالاً جَسيمًا.. فلما جاء الأعشى جعلَ الشعرَ مَتْجَراً يَتَّجِرُ به نحو البلدانِ.. ثم إن الحُطيئةَ أكْثَرَ من السؤالِ بالشعرِ وانحطاطِ الهِمَّةِ فيه والإلحافِ حتى مُقِتَ وذَلَّ أهلُه»[2].

ولا يمكن لمعرفة تدعو صاحبها إلى التذلل وإهانة النفس طمعا في المال أن تكون علمًا نبيلاً وفضيلة لأن الفضيلة لا تدعو إلى النهم والجشع، ولعل كثرة الفخر في الشعر الجاهلي بالقياس إلى المديح كان من مظاهر حرص الشاعر الجاهلي على تجنب شبهة التكسب والاستجداء التي تحيط بكل ما ينظم من المدائح ولو كانت شكرًا خالصًا.

وإذا كانت رذيلة الطمع والنهم[3] ضررًا يلحقه الشعر بنفس صاحبه من حيث هو فرد، فإن هذا الضرر قد يصير عارًا يلحق قومه كلهم أو بعضهم إذا ما خرج عن رشده فتحول من التشبيب بنساء الاعداء إلى التغزل بحسان قبيلته، وليس آلم للجماعة من كلام شاعر تعده مفخرة من مفاخرها فيصبح عارًا عليها.

---

(١) مقدمة شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١ / ٤.

(٢) العمدة: ١/٨٠ – ٨١.

(٣) انظر ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر / ضمن فن الشعر: ص ٢٠٥، حيث الإشارة إلى أن أكثر أشعار العرب في النهم والكريه.

ويبدو أن هذه الحيرة أمام منفعة الشعر ومضرته - أو خيره وشره - هي التي جعلت نفس العرب الذين كانوا يبتهجون لنبوغ الشعراء فيهم يتوجسون الشر منهم، فقد يكون أحدهم لئيمًا فيؤذي قومه بأن يهجوهم إذا جاع[1] ويشبب بنسائهم إذا شبع[2].

ويبدو من قول عمرة بن جعيل:

نَدِمْتُ على شَتْمِ العشيرةِ بعدما
مَضَتْ واسْتَتَبَّتْ للرواةِ مذاهِبُهْ[3]

أن إساءة الشعراء إلى من افتخروا بنبوغهم قد تكون بليغة، ورغم ذلك ظلت سلطة الشعر لدى الجاهليين أقوى من أن يزعزعها الحذر الأخلاقي كما ظلت كثرة الشعراء في القبيلة مدعاة للفخر والاعتزاز، بل إن افتقارها إلى هؤلاء كان يعد عارًا وسبة، كما يتضح من قول أحد البكريين يعير تغلب بعدم سأمها من سماع قصيدة ابن كلثوم:

أَلْهَى بَنِي تَغْلِبٍ عنْ كلِّ مَكْرُمَةٍ
قصيدةٌ قالَها عَمْرُو بنُ كلْثومِ

يَرْوونَها أبَدًا مذْ كان شاعِرُهمْ
يا للرجالِ لِشِعْرٍ غيرِ مَسْؤومِ[4]

III - وانتظر الشعر العربي **نزول القرآن الكريم** وبزوغ الثقافة الإسلامية الجديدة ليضعه في موضعه الحقيقي، فقد بهر الجاهليون بالبيان القرآني فألحقوه بالشعر بعد أن سلموا كارهين بأن له حلاوة وعليه طلاوة لم يعهدوها، وجعلوا الرسول ﷺ شاعرًا.

---

(١) لعل خلع القبائل العربية في الجاهلية لبعض شعرائها كان صورة لهذا التأذي بمن ينبغون فيها من الشعراء. وانظر تحذير الخليفة الراشد عثمان (ض) من نبوغ الشاعر إذا كان عبدا: الشعر والشعراء: ١/٤٠٨.

(٢) الشعر والشعراء: ١/٤٠٨.

(٣) انظر الشعر والشعراء: ٢/٦٥٠.

(٤) خزانة البغدادي: ١/٥١٩.

لكن الله سبحانه تصدى للمشركين فنفى الشعرية عن كتابه المنزل ونزه رسوله عن أن يكون شاعرًا: [وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ... [1]]، وبين للشعراء قيمتهم الحقيقية بقوله تعالى: [والشُّعَراءُ يَتْبَعُهُمْ الغاوُونَ... الآية [2]].

ورغم استثناء الذين آمنوا وعملوا الصالحات في الآية الكريمة كان موقف الثقافة الإسلامية الجديدة صارمًا في التنبيه على الرذائل التي يخفيها الموزون: «لَأَنْ يمتلئَ جوفُ أحدكم قيحًا خيرٌ له من أن يمتلئَ شعراً»[3]، ولذلك بدا الشعر من حيث موقعه بين الخير والشر أقرب إلى الرذيلة منه إلى الفضيلة.

وقد عمقت هذه الشبهة التي أحاطت بالشعراء مشكلة الحيرة الثقافية أمام القريض فاختلف النقاد والعلماء في الدفاع عنه والتنفير منه:

١ - أما المدافعون عن الشعر فقد جعلوا الاستثناء في الآية دليلاً على أن الشعر ليس مكروهًا من حيث هو كلام مؤلف ولكن من حيث المعاني الخبيثة التي قد يتضمنها إذ الكلام منه الخبيث والطيب، و«إنما الشعرُ كلامٌ مؤلَّفٌ، فما وافقَ الحقَّ منه فهو حَسَنٌ وما لم يوافق الحقَّ منه فلا خيرَ فيه»[4].

وتذكر المصادر ما يفيد أن ابن عباس(ض) لم يكن يرى حرجًا في الاشتغال بالشعر، فقد سئل: «هل الشعرُ من رَفَثِ القولِ فأنشدَ:

وهُنَّ يمشينَ بنا هَميسا

إنْ تَصْدقِ الطيرُ نَنِكْ لَميسا

وقال: إنما الرفثُ عند النساءِ، ثم أحْرَمَ للصلاةِ»[5].

---

(١) يس / الآية: ٦٩. وانظر قوله تعالى: «إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون» الحاقة / آ: ٤٠ - ٤١.

(٢) الشعراء / الآية: ٢٢٤.

(٣) صحيح البخاري / الأدب: ٥٦٨٨.

(٤) العمدة: ١/ ٢٧. ولم يرد هذا الحديث في الكتب التسعة. وانظر الحديث: «وإنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب». العمدة: ١/٢٧. ولم يرد الحديث في التسعة.

(٥) العمدة: ١/٣٠.

واتسعت نزعة الدفاع عن الشعر والتمسك به بتوالي الأجيال الثقافية، وكان عصر بني العباس عصر الافتتان بهذه الصناعة حتى أصبح المنظوم مما لا يستغني عنه الناس في مجالس الدرس والأنس على السواء، بل إن الجهل به أصبح نقيصة تعيب صاحبها كباقي النقائص.

فقد وصف المامون رجلاً بأنه أمي يكسر الشعر ويلحن في الكلام، فاعترف الرجل باللحن واعتذر بأن الرسول ﷺ كان أميًّا لا ينشد الشعر، فقال الخليفة: «سألتُكَ عن ثلاثةِ عيوبٍ فزدْتَني عيبًا رابعًا وهو الجهلُ ياجاهلُ، إن ذلك في النبيِّ ﷺ فضيلةٌ وفيك وفي أمثالِك نقيصةٌ، وإنما مُنِعَ ذلك النبيُّ «ﷺ» لنفْيِ الظنةِ عنه لا لعيبٍ في الشعرِ والكتابِ»[1].

وقد نجم عن هذا الاهتمام بنفي الشبهة عن الشعر أن أصبح الحديث عن فضله والرد على من يكرهه مبحثًا نقديًّا احتمى به بعض من ألفوا في الشعر وصناعته من الشراح والنقاد كما يبدو ذلك جليًّا في المقدمة التي وضعها أبو زيد القرشي لجمهرته[2]، وفي البابين الأولين من كتاب ابن رشيق[3].

ولم ينظر أنصار الشعر إلى الكذب فيه على أنه رذيلة أفسدت الكلام الموزون ولكن على أنه قبيح زينه الشعرُ، وحسب الشاعر فضلاً أنه حسَّنَ الكذبَ «واغتُفِرَ له قُبْحُهُ»[4].

و قد كانت حجتهم في عد هذا فضيلة أن النبي «ﷺ» قبل اعتذارَ كعبٍ بعد أن كان قد أهدر دمه، «وما كان ليوعدَه على باطلٍ» [5]، وأنه لم يعاقب حسان بعد أن اعتذر مغالطًا من قوله في الإفك زاعمًا «أن ذلك قولُ امرِئٍ ماحِلٍ»[6].

---

(١) العقد الفريد ٤٧٨/٢.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ٢٩/١.

(٣) انظر العمدة: ١٩/١ – ٣٢.

(٤) نفسه: ٢٢/١.

(٥) نفسه: ٢٤/١.

(٦) نفسه: ٢٥/١.

ولم يتغاض الرسول الكريم عن مثل هذه الذنوب - في رأي المعتدلين - إلا لأن أقاويل الشعراء وأكاذيبهم كانت تعد لغوًا يحتج به لهم وليس عليهم[1].

٢ - وأما الكارهون للشعر فقد وجدوا في الحديث الشريف[2] دليلاً على اقترانه بالشر وبعده عن الحق والخير، وكانت مواقف بعض الصحابة والعلماء من الشعراء شاهدا على أنهم صاروا ينظرون إلى الأغراض التي يخوض فيها الشعراء نظرة ارتياب وشك.

فعمر بن الخطاب «ض» كان يريد لشعر سحيم أن يهجر الأغراض المعروفة وأن يكون كله على غرار قوله: (كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيًا)[3]، ولما قال غزله الفاحش المعروف قال له عمر: «ويلَك إنك مقتولٌ»[4].

وفي عصر بني أمية وما بعده كان ابن جريج يرى أنه «ما دَخَلَ على العواتقِ في حجالِهنَّ أضرُّ عليهن من شعرِ عمرَ بنِ أبي ربيعةَ»[5]، وكان هشام بن عروة يقول «لا تُرَوُّوا فتياتِكم شعرَ عمر بن أبي ربيعة لا يَتَوَرَّطْنَ في الزنا تَوَرُّطاً»[6].

ويكشف هذا التخوف عن أن العلماء لم يعودوا ينظرون إلى الشعر على أنه لغو وكذب فحسب ولكن على أنه دعوة إلى إفساد الشواب والناشئة، ولذلك كان سوار بن عبد الملك ومالك بن دينار يعدان شعر بشار حثًّا على الفجور والفسق[7] فيعظانه، وقد وصفه واصل بن عطاء بالملحد وعد كلماته من أخدع حبائل الشيطان وأغواها[8]، ولم

---

(١) العمدة: ١/٢٥.

(٢) قوله «ﷺ»: «لأن يمتلئ جوف أحدكم شعرًا ...». ما تقدم، وصحيح البخاري / الأدب: ٥٦٨٨.

(٣) انظر طبقات الفحول: ١/١٨٧، حيث الإشارة إلى أن عمر قال له لم سمع ذلك: «لو قلت شعرك مثل هذا أعطيتك عليه».

(٤) انظر الخبر والشعر في نفس المصدر: ١/١٨٨.

(٥) الأغاني / دار الكتب: ١/٧٤. ط ١٩٢٧.

(٦) نفسه: ١/٧٤.

(٧) الأغاني: ٣/١٨٢.

(٨) نفسه: ٣/١٨٢.

يتردد الخليفة العباسي المهدي في أمره بترك الغزل وتهديده بالعقاب دفعًا لشره[1]، فالشعر موزون والوزن ترنم، والترنم غناء والغناء رقية الزنا[2].

إن قبول الكذب والغزل ورفث القول في الشعر على أنه لغو لا يحاسب الشاعر عليه لم يمنع الحريصين على طهارة سلوكهم من أن يسألوا ابن سيرين عن «روايةِ الشعرِ في رمضانَ وقد قال بعضُهم إنها تنقضُ الوضوءَ..»[3]، ورغم أن ابن سيرين أم بالناس بعد إنشاده بيتًا من الغزل فكان فعله ذلك جوابًا ضمنيًّا ينفي كون الشعر من نواقض الوضوء، ظل الإحساس ببعد هذا الكلام عن الطهر والفضيلة متسلطًا حتى على الذين لم يكونوا يتحرجون من الاشتغال بالشعر، فقد سئل أحد الوزراء عن الفرق بين شعر حبيب وشعر أبي الطيب، فقال: «... من الفرقِ بينهما أن شيخَنا أبا الحجاجِ يوسفَ الأعلمَ الشنتمريَّ كان إذا دخَل شهرُ رمضانَ يُقْرِئُنا شعرَ حبيبٍ وينهانا عن شعرِ أبي الطيبِ... ومنعُه إيَّاهُم من قراءتِه في رمضانَ لِما فيه من الاستِغْراق في المَدْح والمُبالغة... والغَزَل المُطْرب والتَّشْبيب المونقِ المُعْجِب حتى لَيَذْهَبَ بالوَرَعِ، ورُبَّما أَوقَعَ من ليسَتْ لَهُ حَصانةٌ فيما يعْلَقُ بِهِ من الدَّرَنِ والطَّبَع»[4].

ولعل الاقتناع بأن الشعر لا يقود إلا إلى الشر والرذيلة هو ما جعل الغزالي يعده كالكلام في ما لا يعني، وكفضول الكلام والخوض في الباطل والمراء والمجادلة والخصومة والتقعر في الكلام، والفحش والسب واللعن والمزاح والسخرية... آفةً من آفات اللسان[5].

إن الغزالي يكتفي بذكر الشعر ولا يذكر الكذب ضمن هذه الآفات ولأنهما مترادفان لديه، وكأنه كان ينظر إلى الشعر من خلال الرذيلة التي تلابسه لا إلى الكذب من خلال الفن الذي يرى النقاد أنه يحسنه.

---

(١) الاغاني: ٣/ ١٨٢ – ١٨٣.

(٢) انظر إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨.

(٣) العمدة: ١/ ٣٠.

(٤) روضة الأديب / ضمن كتاب أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: ص ٢٠٢.

(٥) روضة الطالبين وعمدة السالكين: ص ١٢١ / نقلاً عن الثابت والمتحول: ص ٥٦.

وقد ذم الكلاعي الشعر لأنه داع إلى سوء الأدب وفساد المنقلب بما يحمله من الغلو والكذب[١]، وبسبب «ما في الشعرِ من الكذبِ لم يُعْطَهُ النبيُّ «ﷺ»، وحاشا لله أن يكون كاذبًا»[٢].

٣ – وبين موقف الرفض والقبول يتبنى الفلاسفة المسلمون وكذا بعض العلماء رأيًا وسطًا معتدلاً في ظاهره، لكنه يميل ضمنيًّا إلى عد الشعر كلامًا مريبًا يحف به الشر ويلابسه إلا أن يجنح به الشاعر نحو الخير والفضيلة.

إن صناعة الشعر تعد لدى الفلاسفة لاعتمادها على التخييل وعلى نوع من القياس جزءًا من صناعة المنطق[٣]، وإذا كان ارتباط الشعر بالبلاغة والعروض يجعله مما يعني[٤] البلاغي والعروضي، فإن تأثيره في «الأمورِ الإنسانيةِ»[٥] يجعله موضوعًا من موضوعات الفلسفة المدنية التي تعد بصناعتها الخلقية والسياسية[٦] كالمنطق من شأن الفيلسوف، لنظرها في السبل المثلى التي تقود إلى السعادة وتحقق الوجود الإنساني الأفضل[٧].

إن القياس الشعري الذي يعد أبعد مراتب الأقيسة عن اليقين بما يوقعه من تخييل محرك للنفس لا يقصد به إيقاع اعتقاد أو تصديق ما، ولكن أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل أو النفور منه وإن لم يقع به تصديق[٨]، وبذلك يكون التخييل أحيانًا نوعًا من الكذب.

---

(١) إحكام صنعة الكلام: ص ٣٦ – ٣٧.
(٢) روضة الأديب / أبو تمام وأبو الطيب: ص ٢٠٣.
(٣) الموسيقى الكبير: ص ١١٨٨. وانظر نظرية الشعر: ص ٧٠ – ٧١ (هـ. م. ك) و: ص٦٦ (طبعة التنوير).
(٤) انظر قوانين صناعة الشعراء / ضمن فن الشعر: ص ١٥١ – ١٥٢، وفن الشعر من كتاب الشفا / فن الشعر: ص ١٦١.
(٥) الموسيقى الكبير: ص ١١٨٨.
(٦) المدخل إلى المنطق من كتاب الشفا / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١١٤ (هـ. م. ك).
(٧) نفسه: ص ١١٣ (هـ. م. ك).
(٨) نفسه: ص ١٣١ (هـ. م. ك).

وقد وصفت الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة بالكل[1]، لكن طبيعتها التخييلية هي التي تجعلها نافعة في الصناعة المدنية وقادرة على تهذيب أخلاق الناس والسمو بهم إلى الفضيلة والخير.

وإذا كان الشعر من حيث هو ماهية أقدر من غيره على البلوغ بالعامة إلى الهدف الأخلاقي، فإنه من حيث أنواعه يمكن أن يكون أيضًا طريقًا إلى الرذيلة والشر، فالأشعار «كلها إنما اسْتُخْرِجَتْ ليجودَ بها تخييلُ الشيء، وهي ستةُ أصناف: ثلاثةٌ منها محمودةٌ وثلاثةٌ مذمومةٌ. فالثلاثةُ المحمودةُ أحدُها الذي يُقْصَدُ به صَلاحُ القوةِ الناطقةِ وأن تَسَدَّدَ أفعالُها وفِكرُها نحو السعادةِ، وتخييلُ الأمورِ الإلهيةِ والخيراتِ، وجودةُ تخييلِ الفضائلِ وتحسينُها، وتقبيحُ الشرورِ والنقائصِ وتخسيسُها. والثاني الذي يُقصدُ به إلى أن تصلحَ وتعتدلَ العوارضُ المنسوبةُ إلى القوةِ من عوارضِ النفسِ، ويكسرَ منها إلى أن تصيرَ إلى الاعتدالِ وتنحطَّ عن الإفراطِ، وهذه العوارضُ هي مثلُ الغضبِ وعِزَّةِ النفسِ والقسوةِ والقحةِ ومحبةِ الكرامةِ والغلبةِ والشرهِ وأشباهِ ذلك، ويسدد أصحابُها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرورِ... والثالثُ الذي يُقصدُ به إلى أن تصلحَ وتعتدلَ العوارضُ المنسوبةُ إلى الضعفِ واللينِ من عوارضِ النفسِ، وهو الشهواتُ واللذاتُ الخسيسةُ وزورُ النفسِ ورخاوتُها، والرحمةُ والخوفُ والجزعُ والحياءُ والترفُّهُ واللينُ وأشباهُ ذلك، لتكسرَ وتنحطَّ من إفراطِها إلى أن تصيرَ إلى الاعتدالِ، ويسدد نحوها استعمالها في الخيراتِ دون الشرورِ... والثلاثةُ المذمومةُ هي المضادةُ للثلاثةِ المحمودةِ، فإن هذه تُفْسِدُ كلَّ ما تُصْلِحُه تلك وتُخْرِجُهُ عن الاعتدالِ إلى الإفراطِ»[2].

ويبدو هذا التصورالفلسفي صريح الدلالة على أن الشعر يظل خليطًا من الشر والخير إذا لم يتخلص الشعراء من نصف أصنافه، ولهذا الالتباس حذر ابن مسكويه

---

(١) قوانين صناعة الشعراء / فن الشعر: ص ١٥١.

(٢) فصول المدني / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١٥١ (هـ. م. ك).

من النظر «في الأشعارِ السخيفةِ وما فيها من ذِكْرِ العشقِ وأهلِه، وما يوهُمُهُ أصحابُها أنه ضربٌ من الظَّرْفِ ورقَّةِ الطبْعِ، فإن هذا البابَ مَفْسدةٌ للأحداثِ»[1]، بل إن الشعر لدى الفلاسفة يصبح المرجع الأخلاقي الأول والطريق الأقصر إلى الفضائل بعد تخليصه من أصنافه المذمومة التي لا تقود إلا إلى الرذيلة.

ويخص هذا الحكم الشعر من حيث هو معرفة إنسانية مطلقة، أما الشعر العربي فلا مكان له - في رأيهم - بين الأصناف المحمودة لأنه ليس حثًّا على الفضائل ولا تنفيرا من الرذائل، فأكثر أشعار العرب «إنما هي كما يقولُ أبو نصر في النَّهَمِ والكريهِ، وذلك أنَّ النوعَ الذي يسمونه النَّسيب إنما هو حَثٌّ على الفُسوقِ، ولذلك ينبغي أنْ يتَجَنَّبَهُ الوِلْدانُ ويُؤَدَّبوا من أشعارهمْ بما يُحَثُّ فيه على الشجاعَةِ والكرَمِ، فإنه ليسَ تحت العربِ في أشعارها من الفضائلِ سوى هاتين الفضيلتين، وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحَثِّ عليهما، وإنما تتكلَّمُ فيهما على طريقِ الفخرِ»[2].

والواضح أن هذه الصياغة المعقدة لمفهوم الشعر الأخلاقي لدى الفلاسفة المسلمين تنظر إلى ما ورد في الآية الكريمة[3] حيث ميز الله تعالى الشعراء الذين يتبعهم الغاوون من الشعراء الذين آمنوا وعملوا الصالحات، ولعل إحساس الخويي الذي افتخر بتمكنه من الفلسفة والعلوم العقلية بأن الآية الكريمة أصل لما يقوله الفلاسفة عن الشعر، هو ما جعله يدافع عن شرحه لأشعار السقط التي تنكر لها صاحبها نفسه، محتجًّا بأن الشعر «مندوبٌ إليه ومحثوثٌ شرْعًا وعقْلاً عليه»[4].

إن الشعر في الفكر الإسلامي الصريح بعيد عن أن يكون مرجعًا أخلاقيًّا لا لبعده عن الفضيلة، ولكن لأن المصدرين الوحيدين للأخلاق والخير في هذا الفكر هما الكتاب العزيز والسنة النبوية الشريفة.

(١) تهذيب الأخلاق / نقلاً عن نظرية الشعر: ص ١٥٣ (هـ. م. ك).

(٢) انظر النص بحرفه في تلخيص ابن رشد / فن الشعر: ص ٢٠٥، وانظر إشارة الروبي في نظرية الشعر: ص ١٥٩ / هامش ٢ (هـ. م. ك) إلى اطراد تحامل ابن رشد على الشعر العربي واعتباره إياه من الأشياء الدنيئة الخسيسة.

(٣) قوله تعالى: ﴿والشعراء يتبعهم الغاوون ... الآية﴾. الشعراء / الآية: ٢٢٤.

(٤) التنوير: ١ / ٤.

وقد اعترف ابن رشد[1] بافتقار الشعرالعربي إلى المعاني الحاثة على الفضيلة التي يمكن أن يكون بها مرجعًا أخلاقيًّا، وأكد مستشهدًا بالآيات القرانية المناسبة أن الكتاب المنزل بما يتضمنه من قصص شرعي مطهر للنفس وموجه لها نحو الفضيلة هو الذي يحقق الغاية الأخلاقية[2] التي حققها الشعر لدى اليونان، ومثل ذلك لديه السنن المكتوبة أوالأقاويل الشرعية ثم المواعظ.

ولقوة هذا الارتباط بين الشرع والأخلاق في الثقافة الإسلامية كان الوجه المقبول للشعر صورة معتدلة تتوسط بين الصورتين المتناقضتين اللتين رسمهما المدافعون عنه والكارهون له، فالشعر لا بأس به «إذا كان توحيدًا أو حَثًّا على مكارمِ الأخلاقِ من جهادٍ وعبادةٍ وحِفْظِ فرْجٍ وغَضِّ بصَرٍ وصلةِ رحِمٍ... أو مدحًا للنبي عليه السلام والصالحين بما هو الحقُّ»[3]، وليست هذه الوجهة[4] التي أريد للشعر أن يسير نحوها إلا الأخلاق الإسلامية نفسها.

وإذا كانت الصورة الوسطى تعبر عن موقف فكري ثالث فإن تعايش هذه المواقف الثلاثة في بيئة واحدة هي بيئة الثقافة العربية الإسلامية يؤكد أن الحيرة أمام الشعر لم تتجل في تناقض الرفض والقبول فحسب، ولكن في اجتماعهما في موقف ثالث تردد أصحابه بين أن يكونوا صريحي الرفض أو صريحي القبول، ورغم ذلك تظل وطأة هذه الحيرة على النقاد والعلماء أخف من وطأتها على صاحب الموقف الرافض أو المعتدل عندما يكون هو نفسه الشاعر.

ثانيًا - حيرة الشاعر:

إن تبني العالم أو الناقد لواحد من هذه المواقف الثلاثة يظل اختيارًا فكريًّا أو نقديًّا لا يزعج صاحبه لأنه يبنى على رفض الاختيارين الآخرين وإلغائهما، لكن

---

(١) انظر التلخيص / فن الشعر: ص ٢٠٥ – ٢٠٦، وانظر نظرية الشعر: ص ١٥٨ – ١٥٩ (هـ. م. ك).

(٢) انظر نظرية الشعر: ص ١٥٨ (هـ. م. ك).

(٣) كشاف اصطلاحات الفنون: ٧٤٥/١ (ط. كلكتة / صادر).

(٤) انظر نضرة الإغريض: ص ٣٥٢ وما بعدها.

ما يختص به تصور أبي العلاء للشعر - بالقياس إلى دلالاته المختلفة لدى العلماء والنقاد- كونه تصورًا متميزًا وفريدًا لحضور كل المواقف السابقة فيه، فتتبع إنجازه الشعري عبر تحوله من شعرية السقط إلى نظمية[١] اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان، يكشف عن كون المتن الشعري العام لديه يعتبر تجسيدًا للمراحل المختلفة التي انتقل أبو العلاء خلالها من التجمل بالشعر والافتتان به إلى التنكر له ورفضه رفضًا مطلقًا، ثم إلى الاعتدال في رفضه وقبوله.

ففي المرحلة التي ظل فيها ينظم السقطيات - أي منذ شبابه إلى أن عاد من بغداد - كان شاعرًا يتجمل بالقريض ويعده أعلى مراتب الأديب[٢] وأشرفها غير مبال بالآراء التي تجعل الشعر والأخلاق طرفي نقيض.

وإذا كان الشاعر بعد رحيله إلى بغداد مكتهلاً قد بدأ يرتاب في الشعر وجدواه، فإن اعتزاله الناس بعد عودته منها وإعلانه توبته منه لما فيه من كذب، كان بمثابة الإعلان عن مرحلة جديدة أصبحت فيها الأخلاق لديه معيارًا يقيس الشعر إليه ويكشف به عما يختفي خلف أوزانه وقوافيه من رذائل وشر.

ومما يجب التنبيه عليه هنا أن العفة الشعرية التي تمسك بها ودعا إليها في مرحلة انتسابه إلى الشعر -أي مرحلة السقط - لا علاقة لها بالتحول الذي طرأ على نظرته إليه بعد رجوعه من بغداد، فرفضه التعهر والإفحاش والعربدة في الشعر كان ثمرة نقدية لانتسابه كغيره من الشعراء المتبادين إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية.

ورغم أن هذه العفة الشعرية كانت سلوكًا فنيًا ترتضيه الأخلاق لا يجوز للباحثين أن يعدوها فضيلة أخلاقية حقيقية، لأنها كانت مجرد فضيلة فنية شاركه في التحلي بها والدعوة إليها كل من عشق البداوة الفنية من الشعراء المحدثين.

---

(١) انظر ما يأتي.

(٢) خطبة السقط / ش: ص ١٠.

إن أهم ما يميز الفضيلة الفنية من الأخلاقية في إنجازه الشعري المتحول صوريَتُها ومحدوديتها وعدم معاداتها للرذيلة الحقيقية فضلاً عن الفنية[١].

إن سلطة الفضيلة الفنية تشتغل داخل الشعر ولا تمتد إلى خارجه لأنها لا تلزم الشاعر بأن يكون في سلوكه الإنساني الحقيقي فاضلاً أو عفيفًا عفته في شعره، فبشار الذي أحسن في مقاله أساء في معتقده[٢] وأفعاله، ومخالفة القول للفعل في ما ينظمه الشعراء خصيصة من خصائص الشعر كما تنبئ بذلك الآية الكريمة[٣]، لأن صاحب هذه الصناعة «قد يصفُ أمورًا لا يستحسنُها ولا يرضاها»[٤].

أما الفضيلة الأخلاقية فإنها – فضلًا عن تضمنها الفضيلة الفنية لعدم مناقضتها لها – تتجاوزها إلى معاداة الرذيلة والدعوة إلى مجانسة القول للفعل مطلقًا، وهو ما لم يسلم به أبو العلاء إلا بعد اعتزاله وتنكره للشعر:

ما وَقَعَ التقصيرُ في لفظِنا

لو صَدقَتْ أفْعالُنا الألْسِنَةْ[٥]

إن غاية الأخلاق القصوى هي تحقيق السعادة للإنسان والخيرُ هو السعادة[٦]، والمنفعةُ مقياس اللذة[٧] واللذة قد تلتبس على الأوهام بالخير، لكن ما يميزه منها أن الشر قد يكون مقترنا بها بينما الخير لا يكون إلا خيرًا لأنه نقيض الشر.

---

(١) نميز هنا الرذيلة الحقيقية من الرذيلة الفنية التي يبنى عليها الشعر كما يبنى على الفضيلة الفنية لأنهما جميعا كذب شعري، فحديث الشاعر العاشق عن تسلله إلى خيمة حبيبته المحرمة عليه شرعًا رذيلة فنية لأن كل ما يحكيه كذب، والعفة التي يدعيها فضيلة فنية، لكنها أيضا كذب. وهذا ما نقصده نقديًّا بالإشارة المقتضبة إلى عدم معاداتها للرذيلة الفنية لأنها ليست إلا كذبًا على كذب.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٠.

(٣) قوله تعالى: «ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون... الآية». الشعراء / أ: ٢٢٥ – ٢٢٦.

(٤) انظر شرح البطليوسي / ش: ص ١١٥٤، حيث يوضح قول أبي العلاء نفسه: فإياك والكأس التي بت ناعتا ...

(٥) اللزوم: ٢/٥٣٢.

(٦) تاريخ الفلسفة: ص ٣١.

(٧) نفسه: ص ٣١.

إن الشعر يجلب للمتلقي وللشاعر لذة ومنافع هي سر تعلق كثير من الناس به، وقد كان أبو العلاء قبل اعتزاله ممن شغفوا به وكلفوا، لكن اتخاذه الأخلاق مرجعًا يقيس إليه هذه الصناعة أبان له عن أن تلك اللذة ليست إلا زيفًا يخفي خلفه الرذيلة والشر، والشر لا يُفَضَّلُ على الخير متى علم به[1]، وقد علم أبو العلاء عند احتكامه إلى الأخلاق أن الشعر والشر مقترنان:

فِـرقًـا شَـعَـرْتُ بـأنـهـا لا تُـقْـتَـنـي
خَـيْـرًا وأنَّ شِـرارَهـا شُـعَـراؤُهـا[2]

لقد أبان الشاعر الناقد من خلال سخريته الخفية[3] بخرافة شياطين الشعر[4] عن أنه كان يعتبر ذلك من الأباطيل، لكن رفضه لهذه الخرافة لم يمنعه من أن يستثمر اقتران صورة الشيطان في الثقافة الإسلامية بالغواية في أسلوب فني يمزج بين الجد والهزل للتلميح إلى الشر الكامن في الشعر، وذلك من خلال عده إياه «قرآنَ إبليسَ المارِدِ»[5] الذي لا ينفق على الملائكة، والإشارة إلى أن أطفال الجن[6] كانوا ينفثونه في بني آدم.

إن ما يميز العقل من الغريزة تحريكُه النزوع نحو الجزئيات عندما يحكم بأنها خير وإثارتُه النفور منها عندما يحكم بأنها شر[7]، أما الغريزة فبينها وبين الرشاد نفار[8]، ولعل مشاركة الشعر إياها في النزوع إلى الغواية والشر كانت من بين

---

(١) تاريخ الفلسفة: ص ٣٢.

(٢) اللزوم: ١/٥٤. وانظر قوله في: ١/٢١٠: نظمت قصائد من أذى مثلاتها ××× أمثالها فانتك منتزعاتها.

(٣) انظر رسالته إلى العالم البصري: رسائله / عطية: ص ١٠٦.

(٤) انظر ما تقدم: فاعلية الغريزة، والمرشد: ٣/٨٤٣، حيث يشرح المؤلف دلالة هذه الخرافة في تفسير لحظة الإبداع الشعري.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٥٢.

(٦) نفسه: ص ٢٩١.

(٧) تاريخ الفلسفة: ص ٦٠.

(٨) انظر اللزوم: ١/٤٦٤، وما تقدم القسم الأول: فاعلية الغريزة.

الأسباب التي جعلت أبا العلاء رغم مبالغته في تقديس العقل وتحكيمه يرد الشاعرية والشعرية إلى الغريزة[1] دونه.

ويتضح من حديثه عن الشعر في مرحلة التوبة أنه كان يعد الكذب رذيلته الأولى[2]، لكنه لم يغفل عن رذائل أخرى تحث عليها هذه الصناعة وتؤدي إلى الكذب أو يؤدي إليها، كالطمع والسؤال وقذف الأعراض والمجاهرة بالفاحشة والحث عليها.

I- المبالغة والغلو: صراحة الكذب.

كان أبو العلاء يعرف أن أمثال الفارابي وابن مسكويه من الفلاسفة والحكماء لم يكونوا يقبلون من الشعر إلا ما كان دعوة إلى الفضيلة وحثًّا عليها، لكنه كان يعرف أيضًا أن مذهب الفلاسفة بجعله الشعر مبنيًّا على التخييل يدعو دعوة غير مباشرة إلى رذيلة الكذب والمين، كما يفهم من قوله يشرح بيت اللزوم:

وما أَدَبَ الأقْوامَ في كلِّ بلدةٍ
إلى المَيْنِ إلا معْشَرٌ أُدَباءُ[3]

«المعنى في هذا البيتِ أن الحسنَ بنَ هانئٍ وعبدَ الملِكِ بنَ عبدِ الرحيمِ والحارِثِيَّ وزيادَ بنَ عبدِ اللهِ وغيرَهم من المتأدِّبينَ المعروفينَ بنظامِ الكلامِ، كانوا يعتقدون مذهبَ الفلاسفةِ فيَدْعُون الناسَ إلى المَيْنِ أي الكذب»[4].

وقد نقل عن أرسطو زعمه في كتابه الثاني «أن الكذبَ ليس بقبيحٍ في صناعةِ الشعرِ»[5].

---

(١) انظر تعريفه للشعر: ما تقدم القسم الأول.
(٢) انظر خطبة سقط الزند / ش: ص ١٠.
(٣) اللزوم: ١/٤٣.
(٤) زجر النابح: ص ٤.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

ولم يكن الشيخ ينكر حاجة الشعراء إلى الكذب لإن الشعر أدب معظم جيده كذب[١] كما قال هو نفسه، ولذلك لم يوجد من الشعراء – حتى في صدر الإسلام – من تحرج «عن الكذبِ في المنظومِ»[٢]، فهو مطلق لهم «لأن الآيةَ شَهِدَتْ عليهم بالتخَرُّصِ وقولِ الأباطيلِ»[٣].

والشعراء إنما يستجيزون الكذب فيفرطون ويسرفون ويغرقون[٤] إرضاء لغرور الممدوح وطمعًا في ماله أو احتقارا[٥] للمهجو وإيذاء له، وقد يكذبون بحثًا عن الطريف المعجب أو حفاظًا على جودة البناء الشعري نفسه، إذ «يُحتملُ أن يفتعِلَ الشاعرُ أسماءً لغيرِ موجودِينَ يستعينُ بها في القافيةِ وحشوِ البيتِ كقولِ النابغةِ: (أمِنَ ال مَيَّةَ...)، وقولِه: (أتاركةٌ تَدلُّلَها فَطَامِ...) وقولِه... فيحتملُ أن تكون هذه أسماءَ نساءٍ موجوداتٍ، ولا يمتنِعُ أن يكُنَّ في العَدَمِ لأن الشعرَ بُنِيَ على ذلك»[٦].

لكن أبا العلاء رغم تمثله النقدي لكل هذه الغايات كان يرفض أن يعبرعن الكذب في الشعر بالمصطلحات الفلسفية النقدية التي تبعد عنه الشبهة كالتخييل والتعجيب والتغيير، ويكتفي عن قصد بالإشارة إليه بلفظة كذب[٧] نفسها أو ألفاظ مرادفة لها كالنفاق[٨]والمين[٩]، أو بمصطلحات نقدية[١٠] كالإغراق والإفراط والإسراف والغلو وغيرها، تلتقي كلها في جعله نقيضًا للصدق والحقيقة[١١].

---

(١) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٩٩.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤١٦ – ٤١٧.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٩ – ١٤٠.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٣٣.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣١٢/١.

(٧) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٨) رسائله / عطية: ص ٢٢٢.

(٩) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، وزجر النابح: ص ٤.

(١٠) رسائله / عطية: ص ١٤٠، وضوء السقط: ورقة: ٥ أ / تحقيق: ص ١٠، ورسالة الغفران: ص ٤٦٢، والصاهل والشاحج: ص ٢٥٧.

(١١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٥٨، وضوء السقط ورقة: ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦.

ولعل المرة الوحيدة[1] التي عبر فيها عن الكذب بمصطلح تخيل كانت مقترنة بوصف هذا التخيل بأنه فاسد: «وما أحسَبك إلا كاذبًا في دعواك، فإنها تجري من افْتِرائِك على عادة، وترجع من التخيُّل الفاسد إلى سَجِيَّةٍ»[2].

وخلافًا لابتعاده عن المصطلحات المحسنة للكذب الشعري والمغطية على منافاته للفضيلة والأخلاق، يكثر من استعمال مصطلح ادعاء ومشتقاته للتعبير عما في التشبيهات والاستعارات الشعرية من كذب غير مبال بكون بعض الأشعار التي يفضح ما فيها من أكاذيب ودعاوى باطلة هي سقطياته نفسها.

فالحمامة تجعل في القصائد مغنية ونائحة، و«هذه كلُّها دَعْوَى من أهلِ الشعرِ، وليست الحمامةُ في الحقيقةِ مُغَنِّيَةً ولا نَائِحَةً. وقد ادعى عليها صخرُ الغيِّ إبانةً عما في الصدرِ فقال..»[3]، وادعى هو نفسه في مدحة له أن الخيول ناطقة «على مذهبِ الشعراءِ في الادِّعاءِ لأن الخيلَ لا تقولُ شيئاً»[4].

والرجل «ربما احتلمَ بامرأةٍ لا تحِلُّ له في اليقظة»[5]، لكنَّ الكريمَ الذي يرثيه أبو العلاء طاهرٌ «لا تحلمُ عينُه بامرأةٍ في النوم وهي لا تحلُّ له إذا كان يقظانَ، والشعراءُ يُكثرون من ذلك ويدَّعون فيه دَعاوَى باطلةً»[6].

وهو يزعم «أن السيوفَ في ألوانِها تَحكِي البيضَ الحسانَ من الإِنْسِ وفِعْلَها أي تقتلُ، لأن الشعراءَ يدَّعون أن الحبَّ ربما قتلَ»[7].

---

(١) حسب ما اطلعت عليه.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٤٩.

(٣) نفسه: ص ٢٥٧.

(٤) ضوء السقط: ورقة ١٣٢ / تحقيق: ص ٩٦.

(٥) ضوء السقط: ورقة: ١٣٧ / تحيق: ص ١١١، والمقصود بيت السقط:

كريم حليم الجفن والنفس لا يرى ... إذا هو أغفى ما يرى الناس في الحلم. سقط الزند / ش: ص ٩٥٥.

(٦) ضوء السقط: ورقة: ١٣٧ / تحقيق: ص ١١١.

(٧) نفسه: ورقة ٤٢ ب، والمراد قوله: حكت رونق البيض الحسان وفعلها××وليس لها إلا الغمود حجال سقط الزند / ش: ص ١٠٥٢.

ويلحق بهذا الادعاء في رأيه كل تصوير للشيء «بالصورةِ التي ليستْ له»[١] كجعل المنازل تحب وتبغض[٢] والسيوف نحيلة كمدة من عشق الرقاب[٣]، وجعل دمع الحبيبة يسيل لغزارته على نحرها فيلتبس بحبات العقد[٤]، فـ«هذا كلُّه من دعوى الشعراءِ»[٥]، والادعاء لديه كذب صريح.

إن قياسه الشعر بمعيار الفضيلة بعد عودته من بغداد جعله ينظر إلى هذه الصناعة من خلال منظورين اثنين متزامنين: منظور أخلاقي جديد قاده إلى أحكام ونتائج سلوكية خصته وحده دون غيره من الشعراء[٦]، لافتقار الشعر المجود إلى الكذب كما أوضح هو نفسه وهو يعلن توبته منه في خطبة السقط التي جعلها التعبير النقدي عن استسلامه للمعيار الأخلاقي واقتناعه بصحة نتائجه، ومنظور آخر فني نقدي كان قد تبناه طيلة المرحلة التي انتسب فيها إلى الشعر من خلال نظم السقطيات، إلا أن نتائجه وأحكامه أصبحت بعد تنكره للشعر وتطليقه إياه تلزم الشعراء ولا تلزمه[٧].

لكن هذا الاختلاف بين وجهتي خطابه النقدي وخطابه الأخلاقي في مرحلة التوبة لم يحل دون تسرب بعض أحكام المعيار الأخلاقي إلى المعيار النقدي الفني نفسه، رغم حرص الشاعر الناقد على أن يكون صريحًا ودقيقًا في الدعوة إلى عدم الخلط[٨] بين المعيارين عند النظم والتلقي على السواء.

إن أكاذيب الشعراء عندما تقاس بالعقل تتمايز من حيث قربها إلى الحقيقة والإمكان وبعدها عنهما، فيجنح بعضها إلى القصد والاعتدال ويجنح بعضها الآخر

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د أبي تمام: ٢/٣٧٧.

(٣) ضوء السقط: ورقة ١٦ أ / تحقيق: ص ١٣.

(٤) نفسه: ورقة ٥٢ ب / تحقيق: ص ١٥٤.

(٥) نفسه: ورقة ١٦ أ / تحقيق: ص ١٣.

(٦) إلا ما تعلق بالغلو والإحالات المنكرة كما سنوضح.

(٧) ماعدا في مرحلة نظم الدرعيات التي حاول فيها أن يوفق بين المنظورين النقدي الفني والأخلاقي الفكري، كما سيتبين.

(٨) انظر خطبة السقط، ومقدمة اللزوم، وانظر الحديث عن حيرته أمام إشكالية الجودة والأخلاق: حيرة الشاعر.

إلى المبالغة والإحالة، ولا يبدو الكذب المعتدل لدى أبي العلاء ذا غناء كثير في الشعر، فأشعار السقط تدل على أنه كان في مرحلة الانتساب إلى الشعر مولعًا بالمبالغة والإسراف في بناء أكانيبه الفنية[1]، لكنه - بعد التوبة - أصبح في أحكامه النقدية - رغم كونها تخص الشعراء - حائرًا بين ما يمليه عليه المعياران الأخلاقي والنقدي.

فالمذهب الغالب على الشعر هو المبالغة[2]، إلا أن المبالغات منها ما يكره ومنها ما يستحسن في الشعر ويستحسنه الشعراء[3] ويرغبون فيه[4]، لكن المعيار الأخلاقي لا يرى فرقًا بين النوعين، فهي وإن استحسنت «ليس فيها مَخْلَصٌ من الكذبِ»[5]، والكذب رذيلة، ولذلك نجده يخفف من مبالغته في تصوير جود مرثيه الشريف الموسوي[6] رغم كونها تجسيدًا لفضيلة الجود، فيقيدها في شرحه للبيت في آخر حياته بقدرة الله كما يتبين من قوله: «وقوله: إن زاره الموتى، أي أن هذا الميتَ كريمٌ، فإن زارَهُ الأمواتُ في قبرِه ففي قدرةِ الله سبحانه أن يَقْضِيَ له أن يَكْسُوَهُمْ أكفانًا جُدُدًا عوضًا من الأكفانِ الباليةِ، فإن لم يكنْ ذلك جازَ أن يخلعَ عليهم كَفنَه. وهذه من المبالغةِ في الصفةِ بالجودِ»[7].

إن الولع الشعري بالمبالغة يدفع الشعراء أحيانًا إلى تجاوزها من حيث هي وسيلة فنية للتعبير للشعر الشعري والإجادة فيه ليجعلوها هي نفسها الغاية، فيؤدي ذلك بهم إلى الإفراط والإسراف «حتى يخرجَ الكلامُ إلى المُحالِ»[8] ويصبحَ نوعًا من الاستخفاف المكروه بالعقل والاستهانة بمنطقه، كما كشف عن ذلك هو نفسه بعد توبته من الشعر عندما تعرض لشرح وصفه لسير المطايا في الليل في بيت السقط:

---

(١) انظر القسم الثالث.

(٢) انظر ضوء السقط: وورقة ١٢ أ / تحقيق: ص ٣٠.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ١٨ أ / تحقيق: ص ٤٩.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٢.

(٦) قوله: إن زاره الموتى كساهم في البلى ... أكفان أبلج مكرم الأضياف. سقط الزند / ش: ص ١٢٨٨.

(٧) ضوء السقط: ورقة ٥٧ أ - تحقيق: ص ١٦٥.

(٨) نفسه: ورقة ٥ أ / تحقيق: ص ١٠.

وكُـــــنَّ يَــرَيـــــنَ نـــــارَ الـــزنـــد فـيـه
فـلَــمْ يُــبْــصِــرْنَ إذْ وَرَتِ الــزنــادُ[1]

فقد اعترف بأن البيت فيه «مبالغتانِ مكروهتانِ، إحداهُما الادعاءُ للمطايا أنها تَرَى نارَ الزنْدِ قبلَ أن تَخْرُجَ منه، والأخرى زعمُ الزاعمِ أنهنَّ لَمْ يُبْصِرْنَ لَمَّا ورَتِ الزنادُ – أيْ ظهرت النارُ منها – من شدَّةِ الظلامِ»[2].

ومثل هذه المبالغات التي يزينها حمق الطباع لا تليق في رأيه إلا بمن حرمهم الله من نعمة العقل، ولا يشفع للشاعر لديه فحولته وحذقه إذا أتى بما يشبه ذلك من الأكاذيب والمستحيلات التي ينكرها العقل، فامرؤ القيس كان لجودة شعره من أصفيائه، لكنه لم يغفر له رغم ذلك ما ورد من مبالغة وكذب في نونيته وصاديته، «فكلتاهما تبكُر بضميرٍ صادٍ، جاء فيهما بما يُنكِره المُولَّدون ويُكِنُّ في الطباعِ الهُدون مثل قولِه:

لـهـا مِــزْهَــرٌ يَـعْـلـو الـخـمـيـسَ بـصـوتِـه
أجَـــــشُّ إذا مــا حَــرّكَـتْــهُ الــيَــدانِ

وقوله:

فـيـشـربْـنَ أنـفـاسًـا وهـــنَّ خـوائـفٌ
وتُـــرْعَـــدُ مـنـهـنَّ الـكُـلَـى والـفَـريـصُ

وتلك نَكَرَةٌ عند المحدثين ووارثي الصناعةِ مع المُوَرَّثينَ»[3].

إن الإحالة التي كثرت في سقطياته نتيجة افتتانه بالشعر في مرحلة السقط أصبحت بعد عرضه لهذه الصناعة على معيار الفضيلة والأخلاق عيبًا من العيوب[4]

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ٣١٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٦ ب / تحقيق: ص ٤٣.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ٢٣/١. وإشارته إلى المحدثين تلميح إلى أن الأحكام المتعلقة بالشعر ونقده مفاهيم استحدثت بعد الإسلام، ولم يكن الشعراء الجاهليون يعرفونها. انظر ما تقدم.

(٤) الصاهل والشاحج: ص: ٣٤٩.

لأنها بمقياس العقل كذب صراح، والكذب لديه «لا يحسُنُ بأهلِ الإسْلامِ ولا بأحدٍ من الناسِ»[1] ولو كان خداعًا للعدو في الحروب[2] لأنه رذيلة، والشريعة والعقل ينأيان بالمسلم وبكل إنسان عن الرذائل.

إن المبالغة في الكذب الشعري قد تكون مجرد تمرد على مقاييس العقل ومنطقه، يستحسن فيكون ادعاء فنيًّا مقبولاً من الشعراء أو يستهجن فيكون إحالة مكروهة تعاب عليهم، لكن الكلف بلعبة الكذب الفني تجر الشاعر أحيانًا إلى الاستهانة بالعقيدة والتطاول على القدرة الالهية فتصبح المبالغة غلوًّا وإغراقًا، بل ذنبًا وإثمًا لا يُعد ظالمًا – لديه – من عاقب عليهما، وقد «كان في المغربِ رجلٌ يُعْرفُ بابن هانئ وكان من شعرائهم المجيدين، فكان يَغْلو في مدْحِ المُعِزِّ غُلُوًّا عظيمًا حتى قال يخاطبُ صاحبَ المِظلَّةِ:

أمُـديـرَهـا مـن حـيـثُ دارَ لـشَـدَّ مـا
زاحـمـتَ تحـتَ رِكـابِـه جـبْـرِيـلا

وحضرَ شاعرٌ يُعْرَفُ بابنِ القاضي بينَ يَدَي ابن أبي عامرٍ صاحبِ الأندلسِ فأنشدَه قصيدةً أولُها:

مـا شِـئْـتَ لا مـا شـاءت الأقـدارُ
فـاحـكُـمْ فـأنـتَ الـواحـدُ الـقَـهَّـارُ

ويقولُ فيها أشياءَ، فَأنْكَرَ عليه ابنُ أبي عامرٍ وأمَرَ بجَلْدِهِ ونَفْيِهِ»[3].

وجعْلُه ابنَ هانئ من المجيدين قبل الإشارة إلى غلوه تلميح إلى أن الرغبة في التجويد الشعري لا سوء العقيدة هي التي تدفع الشعراء إلى الإغراق والغلو.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٥٢ – ٥٥٣.

(٢) نفسه: ص ٥٥٣.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٦١ – ٤٦٢.

وقد اعترف الشيخ بعد توبته من الشعر بأنه قد وقع هو نفسه في شرك هذا النوع من المبالغات عندما كان يتجمل بهذه الصناعة ويتباهى بها[١]، واعتذر من ذلك وعده ذنبا لا يغفره إلا الله، «واللهُ المستغفَرُ من ذلك وغيرِه»[٢] فقد ادعى لممدوحه في السقط أنه بنى بيتًا من جوهر العلياء كاد الناس يظنونه سماء ثانية[٣]، وبعد خمسين سنة استدرك ذلك وسأل الله إقالة العثرة في ما قاله بعد أن وصفه بأنه كذب صراح[٤].

إن أشعار السقط كانت لدى أبي العلاء نموذجًا لكل ما يمكن أن يقود إليه البحث عن الجودة الشعرية، وإذا كان الغلو قد عد لديه في مرحلة الانتساب إلى الشعر مظهرًا من مظاهر التفوق الشعري، فإن نفس الغلو قد صار لديه عندما انتسب إلى الفضيلة والخير في مرحلة العزلة ذنبًا ماضيًا ندم على اقترافه وحاول أن يكفر عنه بتوجيهه توجيهًا جديدًا مرجعه الخير لا الفن: «وما وُجِدَ لي مِنْ غُلُوٍّ علقَ في الظاهرِ بآدميٍّ، وكان مما يَحتملُه صفاتُ الله تعالى فهو مصروفٌ إليه، وما يصلحُ لمخلوقٍ سَلَفَ أو غَبَرَ أو لم يُخْلَقْ بعْدُ فإنه مُلْحَقٌ به، وما كان مَحْضًا من المَيْنِ لا جهةَ له فأستقيلُ الله العَثْرَةَ فيه»[٥].

وقد يبدو هذا الندم من حيث علاقته بشعره هو نفسه نتيجة منطقية لحلول المعيار الأخلاقي محل المعيار الفني في الحكم على الشعر، إلا أن الكشف عنه في خطبة السقط التي ظل فيها – رغم كونها إعلانًا عن استسلامه لمعايير الأخلاق – متمسكًا بأن الشعر معظم جيده كذب، كان بمثابة تحذير نقدي للشعراء من أن يتجاوزوا المبالغات المستحسنة إلى الغلو والإغراق، وهو ما يدل على أنه لم يستطع في خطابه النقدي الموجه إلى الشعراء أن يتخلص من سلطة المنظور الأخلاقي الجديد تخلصًا كاملاً عند التعرض للكذب الشعري وأنواعه.

---

(١) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٣٤ أ / تحقيق: ص ١٠١.

(٣) انظر قوله في سقط الزند / ش: ص ٢٩٢: فلولا الله قال الناس أضحت ... ثمانية به السبع الشداد.

(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ١٤ ب / تحقيق: ص ٣٩، حيث قوله «وهذا من الكذب الصراح، نسأل الله إقالة العثرة...».

(٥) خطبة السقط / ش: ص ١٠

لقد عد الشاعر التائب الكذب في الشعر ضرورة فنية ورذيلة لا يقي منها – في رأيه – إلا السكوت، لأن الإجادة فيه لا تتأتى إلا بالمبالغة في الابتعاد عن الصدق وتصوير ما لا حقيقة له، ورغم ذلك فقد أرغمه التحول نحو الفضيلة على أن يدعو الشعراء ضمنيًّا – وهو ينصحهم بالكذب – إلى كبح جماح الغريزة ومنعها من الغلو والإغراق في الادعاء الباطل.

إن قبح الكذب في الشعر يعود إلى كونه في حد ذاته رذيلة، لكن قبحه ليس مقصورًا على ذلكلإنه يقترن برذائل أخرى تحث عليه ويحث عليها، وذلك ما يزيد الشعر ابتعادًا عن الفضيلة.

ولا ينكر أبو العلاء أن «المَكْرُمَةَ إذا شَهِدَتْ لها القافيةُ فهي ببقائها وافيةٌ، والمجدُ إذا حاطَتْهُ القصيدةُ لم تَعْصِفْ به النُّوَّبُ»[1]، لكنه يعيب على الشعر أنه مطية التكسب، وأن طمع المتكسب في مال الممدوح يدفعه إلى النفاق والكذب والاستهانة بحقيقة الفضيلة بنسبة أصحاب الرذائل من الممدوحين إليها والشهادة لهم بها زورا، فالشعراء خوفًا من الحجاج أو طمعًا في ماله كانوا يصفونه بالغيرة، و«إنما كان الحَجّاجُ يُمْدَحُ فيوصفُ بأنه غيورٌ كما يُوصفُ الممدوحُ بالكَرَم وإن كان بخيلاً... ويُرْوَى أن عُمَرَ بنَ عبد العزيز كان يَذُمُّ الحجاجَ ويقولُ: لم يكن رَجُلَ دنيا ولا آخِرة.وذُكِرَ عنده أن الحجاجَ يَحْبِسُ النِّساءَ مع الرجالِ في حَبْسٍ واحدٍ، وهذا يَدُلُّ على قِلَّةِ الغيرةِ»[2].

والتكسب بالشعر قد يدر على صاحبه المال الكثير، لكن لا خير في كسب يأتي مما يجر إلى الجشع والنفاق والكذب وشهادة الزور وهي من أرذل الرذائل:

لا خَيْرَ في جَزْلِ العَطاءِ أتَى
رَجُلاً بأنَّ كَلامَهُ جَزْلُ
يَرْجو فَيَمْدَحُ غيرَ مُرتَقِبٍ
ربًّا وكُلُّ مَقالِه إزلُ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٤.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٣٠.

خَـــيْـرُ لَـعَـمْـرِي مِـــنْ جَـمـائِـلِـه الْـــ

ـــكـومِ الجِـــــلادِ جَـــمــائِــلُ جُـــزلُ

شَـــهَـــرَتْ سُـــيُـوفَ الـقَــولِ طـائِـفَـةُ

كَــــــذُبٌ وأفــضــلُ مــنــهــمُ الـــعُـــزلُ[1]

وكما يمدح الشاعر الأشرار منافقًا كذبًا يهجو الأخيار ظالمًا مفتريًا لأنه «غيرُ صادقٍ في المدحِ ولا في الهجاءِ.. والنفوسُ بُنِيَتْ على السُّخْطِ وجنْيِ الذنوبِ»[2].

وأقبح من ذلك الزورِ والظلم الأكاذيب الشعرية التي يجاهر فيها الشاعر بالفاحشة ويزين المحرمات ويحث عليها، فعلقمة يزعم مفتريًا[3] أن الخمرة تشفي الصداع، وليست هي لدى أبي العلاء إلا شرابًا ذميمًا لا يجر إلا المضرة:

هــيَ الــــراحُ أهْـــلاً لـطـولِ الـهِـجـاءِ

وإنْ خـصَّـهـا مَـعْـشَـرٌ بـــالِمـــدَحْ[4]

ويتغزل الشاعر فيصف ريق امرأة يجوز أن تكون حلاًّ له[5] فيكون عديم المروءة لتغزله بزوجه، أو تكون محرمة عليه فيقر بالفاحشة[6]، أو يقول ذلك على الظن[7] فيكون كاذبًا، أو يفتري على كرائم[8] قومه فيكون قاذفًا للأعراض، وأيا كانت حقيقة هذا الغزل فإنه يظل في جوهره حثًّا على الفسق والفجور:

---

(١) اللزوم: ٢٧٨/٢. والعزل: الذين لا سلاح لهم أي لا ألسنة فصيحة لهم، والمقصود: الصامتون لعيهم.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.

(٣) انظر رسالة الغفران، ص: ١٤٢، حيث قوله: تشفي الصداع ولا يؤذيه صالبها...

(٤) اللزوم: ٣٠٣/١. وفيه: «أهلاً» بالنصب.

(٥) رسالة الغفران: ص ٢٣٥.

(٦) نفسه: ص ٢٢٨ و: ص ٣٩٦، حيث قوله: «وأما أبو القطران الأسدي... فصاحب غزل وتبطل وتوفر على الخرد وتعطل».

(٧) نفسه: ص ٢٣٥.

(٨) نفسه: ص ٢٢٩.

جَـهِـلْـتُ أقـاضِــي الـــرَّيِّ أكـثـرُ مَـأثَـمًـا

بِمَـــا نَـصَّـــهُ أمْ شــاعِــرٌ يَــتَــغَــزلُ[1]

إن الشعر الجيد في ظاهره موزون من الكلام يطرب الأسماع وتلتذ له الغرائز، لكنه يخفي في حقيقته رذائل تخل بالمروءة وتؤذي الأعراض وتزين المنكرات، وتلك شرور لا يقي منها – لديه – إلا تقوى الله والتمسك بمعيار الفضيلة: «الشعرُ إذا جُعِلَ مَكْسَبًا لم يَتْرُكْ للشاعرِ حَسَبًا، وإذا كان لِغَيْرِ مَكْسَبٍ حَسُنَ في الصفاتِ والنَّسَبِ ما لم تُسَبَّ المُحْصَنَةُ وتُعَدَّ للعارِ المُظْعَنَةُ فاتَّقِ ربَّكَ... لا تَجْهَلُوا فضيلةَ الشعرِ فإنه يُذَكِّرُ الناسيَ، ويحلُّ عَزْمَةَ الفاتكِ، ويَعْطِفُ مَوَدَّةَ الكاشحِ، ويُشَجِّعُ الجبانَ»[2].

II - جودة الكذب أو ضعف الصدق: معضلة الاختيار.

عندما نعود إلى رسالة الغفران التي ألفها أبو العلاء بعد اعتزاله ورفضه للشعر نلاحظ أنه – في مشاهده الفنية الخيالية – أدخل معظم الشعراء المجيدين كامرئ القيس وبشار إلى جهنم[3]، وأدخل غير قليل ممن عاش منهم في عصر الشرك كزهير وعبيد والأعشى[4] إلى الجنة.

وكما[5] لم تشفع لصفيه امرئ القيس جودة أشعاره لم يحل نفوره من الأعشى دون دخوله فردوس الأدباء والشعراء، ولعل ذلك كان سيحدث في عالمه الخيالي لو قدر لهذه الرسالة أن تؤلف في مرحلة السقط، أي عندما كان منتسبًا إلى الشعر ومفتونًا به.

---

(١) اللزوم: ٢/٢٦١.

(٢) خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨. والملاحظ أن الشيخ يجعل مفهوم العفة الشعرية والطهر الأخلاقي الحقيقي متطابقين، وكأنه يرى النسيب العفيف المقترن بتقوى الله أولى بالشعراء المتفرغين لصناعة الشعر لقربه مما تحث عليه الأخلاق.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٠٩ – ٣٥٩.

(٤) انظر نفس المصدر: ص ١٧٥ – ٢٤٦.

(٥) انظر ما تقدم، (مبحث الولاء الشعري).

لقد أنقذ الأعشى وعبيدًا من سقر أبيات شعرية[1] كان الأول قد نوى أن يمدح بها الرسول «ﷺ»، وبيت قال فيه الثاني:

مَـــــنْ يــســـألِ الــنـــاسَ يَـحْــرِمـوه
وســـائـــــلُ الــلـــهِ لا يَـــخـــيـــبُ[2]

ودخل زهير وعدي فردوس الأدباء والشعراء لنفور نفس الأول من الباطل[3] ولأن الثاني كان على دين المسيح ولم يكن من الجهلة[4]، كما دخلها الحطيئة بالصدق[5] في بيت قاله، بينما ليمَ حسانُ رغم دخوله الجنة على عدم استحيائه من الرسول الكريم وهو يتغنى بالخمرة في أبيات مدحه بها[6].

ولم يكن هذا المصير الخيالي الذي اختاره الشاعر التائب لحسان إلا تلميحًا منه إلى أن زاد الشاعر الإنسان في دنياه وآخرته تقوى الله والتمسك بالفضيلة لا الإجادة في الشعر والبراعة فيه[7]، وهو تلميح لا مرجع له إلا المعيار الأخلاقي الذي تبناه بعد عودته من بغداد.

إن الشعر المجود الذي يطرب الأسماع ويلذ الغرائز يصبح عندما يقاس بثمرته الحقيقية عبثًا من القول وعلمًا لا تجنى منه فائدة، و«شرُّ العِلْمِ عِلْمٌ لا يُنْتَفَعُ به»[8]، فقد أبعد أمية بن أبي الصلت من طبقة الفحول ولم يتبوأ في الشعر المكانة التي

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٧٨ – ١٧٩.
(٢) نفسه: ص ١٨٦.
(٣) نفسه: ص ١٨٣.
(٤) نفسه: ص ١٨٦.
(٥) نفسه: ص ٣٠٧.
(٦) نفسه: ص ٢٣٥.
(٧) انظر رسالة الغفران: ص ٢٥١، حيث المشهد الساخر الذي جعل فيه أبو العلاء ابن القارح يحاول أن يجعل دون جدوى نظم الشعر في خازن الجنان وسيلة إلى دخولها.
(٨) الفصول والغايات: ص ٣٣١.

تبوأوها لأنه «كان مُغْرَى في الجاهلية بتمجيدِ اللهِ وصِفَةِ الجنةِ والنارِ»[١]، ولكنه رغم نزوله[٢]عن طبقتهم كان لدى الشاعر التائب وحده الرابح لأنه اختار التجمل بالصدق والحق لا بالشعر الكاذب: «ولا تَجَمَّلْ بالكَذِب، خَسِرَ ذو الرُّمَّةِ، ما أفادَ مِنْ صِفَةِ حمارٍ وحشيٍّ... ويابُؤْسَ الفرزدقِ وجريرٍ. وأحْسَنَ أميةُ كُلَّ الإحْسانِ، هو أحْمَدُ من المُنْتَسِبينَ إلى حُجْرٍ وحَجَرٍ، والمُرقِّشِ الأكبرِ ذي العُجَرِ، وطَرفَةَ[٣] وابنِ الوَضّاحِ»[٤].

وإذا كانت التوبة من الشعر التي أعلنها في خطبة السقط تعد تعبيرًا عن اقتناعه بعدم جدوى هذه الصناعة في ميزان الأعمال لجنوحها إلى الشر والرذيلة، فإن حرصه على أن يصرح في نفس السياق الذي أعلن فيه توبته بأن الكذب وحده[٥] مصدر الجودة الشعرية، كان اعترافًا نقديًّا منه بأن قياس الشعر بالمعيارين النقدي الفني والأخلاقي الفكري في آن واحد يضع الشاعر والناقد على السواء أما معضلة لا يخلص منها إلا التخلي عن أحد المعيارين، فالاحتكام إلى الأخلاق يجعل الشعر مرفوضًا ما لم يكن تصديقًا بالحق وحثًّا على الفضائل وهداية إلى الخير[٦]، لكن المقياس الفني يحكم بأن هذا الابتعاد عن الرذائل والشر للتحلي بالفضيلة يكون مقترنًا بالبعد عن الجودة الشعرية والجنوح نحو الضعف والليونة.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٦٠.

(٢) انظر مقدمة اللزوم، حيث يرجع ضعف شعره فيه إلى توخيه الصدق والخير.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٩، حيث يقول طرفة في أحد مشاهد الغفران: «وددت أني لم أنطق مصراعا وعدمت في الدار الزائلة إمراعا، ودخلت الجنة مع الهمج والطغام».

(٤) الفصول والغايات: ص ٣٥٩.

(٥) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠، حيث قوله: «.... معظم جيده كذب...».

(٦) لا يختلف هذا التصور عن الأسس الفكرية الأخلاقية التي تبني عليها نظرية الأدب الإسلامي تصورها للإبداع. انظر مجلة الأدب الإسلامي: السنة ٢/ عدد ٥ / رمضان ١٤١٥ / فبراير ١٩٩٥ / إصدار رابطة الأدب الإسلامي العالمية: (مقالات مختلفة)، وانظر: ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث / ص ٢٥ - ٣٤، حيث يناقش المؤلف هذه الظاهرة من منظور أخلاقي. وانظر: مجلة المشكاة، ومجلة الوعي الإسلامي: عدد ٣٤٨ / شعبان ١٤١٥ / يناير ١٩٧٨ / الكويت: (مقالات مختلفة). وانظر: الأدب الإسلامي وصلته بالحياة لمحمد الرابع الحسني الندوي، وأدب الصحوة الإسلامية لواضح الندوي، والإسلامية والمذاهب الأدبية لنجيب الكيلاني، وجمالية الأدب الإسلامي لمحمد عروي إقبال، ومن قضايا الأدب الإسلامي لصالح آدم.

وقد شغل هذا التنافر بين الجودة والفضيلة في الشعر النقاد منذ الأصمعي[١] وظل يشغلهم بعد عصر أبي العلاء، فابن القارح رغم كرهه لأبي الطيب لا يتخذ من الكذب وضعف الدين مطية إلى مهاجمة شعره، ويكتفي بقوله: «وكذب والله لقد كان يتَحَرَّشُ بالمكارمِ ويتحكَّكُ بها، ويحسُدُ عليها أن تكونَ إلا منْه وبه. وهذا غيرُ قادح في طُلاوةِ شعرِه ورَوْنَقِ ديباجتِه، ولكني أَغتاظُ على الزنادقةِ والملحدين الذين يتلاعبون بالدينِ»[٢]، وابن حزم ينتهي إلى أن المواعظ والحكم والمدائح النبوية خارجة عن حد الشعر[٣] لأنها تبنى على الصدق بينما يبنى الشعر على الكذب، رغم أنه كان يعدها من الوجهة الأخلاقية نافعة لتربية الفتيان لما فيها من خير.

وقد صرح ابن لُبَّال بأن «الشعرَ لو كان كَذبُه صِدقًا وباطلُه حقًّا، وكان الوصفُ فيه على الظاهرِ لا على التأويلِ لَسَخُفَ»[٤]، ولم يتردد ابن خلدون في الجزم بأن الشعر في الربانيات والنبويات[٥] بعيد عن الجودة لأنه ليس إلا ترديدًا لما هو متداول بين جمهور الناس من المعاني الصادقة، والصدق إنما يراد من الأنبياء، ولافتقار الشعر إلى الكذب وضع ابن خفاجة مقدمة ديوانه معتذرًا فيها ضمنيًّا عن تنكبه الصدق ولجوئه إلى الكذب والتخييل[٦].

ولا يبدو موقف أبي العلاء من الشعر في ظاهره خارجًا عما هو معروف لدى النقاد والفلاسفة، لأنه كان في مرحلة انتسابه إلى الشعر يتبنى المعيار النقدي الفني

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩، حيث ينسب إلى الأصمعي كلامًا معناه: «أن الشعر باب من أبواب الباطل فإذا أريد به غير وجهه ضعف». وانظر الموشح: ص ٦٢.

(٢) رسالة ابن القارح: ص ٣٠.

(٣) التقريب / نقلًا عن تاريخ النقد: ص ٤٨٧.

(٤) روضة الأديب / أبو تمام وأبو الطيب: ص ٢٠٢.

(٥) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥.

(٦) انظر خطبة ديوانه: ص ١١، حيث قوله: «وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال».

وأصبح في مرحلة التوبة يتبنى المعيار الأخلاقي، إلا أن ما يبدو مشكلاً في هذا الموقف أنه ظل في نفس الحين الذي تحول فيه إلى المعيار الأخلاقي يعترف بصحة المعيار النقدي الفني وفاعليته الجمالية، وهو ما يكشف عن خبرة نقدية فكرية تعود إلى أنه كان - خلافًا لكل من سواه من الشعراء والنقاد علماء وفلاسفة - هو نفسه الشاعر والناقد والتائب، فالشعر والفضيلة لديه ضدان متناقضان ومتنافران بالضرورة لأن الأخلاق تنهى عن الرذائل وهذا الفن لا يجود إلا بها.

إن الشاعر يبني تصوره لتعارض الخير والشر في أحد أبيات اللزوم[١] على «ما رُوِيَ في الحديثِ من أن الإنسانَ إذا قبِلَ أوامرَ اللهِ فكأنه مَلَكٌ، وإن خالفَها فكأنه عفريتٌ ماردٌ»[٢]، وهذه الصورة نفسها هي ما يبني عليه مستثمرًا خرافة شياطين الشعر[٣]، حكمه النقدي الذي يجزم فيه بأن الجودة الشعرية والخير لا يلتقيان: «فليتَ شِعْري مَنْ يقولُ المنظومَ في خَاطِرِهِ أَجِنِّيٌّ مَرَدَ، أَمْ مَلَكٌ بالعبادَةِ تَفَرَّدَ، قدَ حِرْتُ في ذلكَ، خَلَدُهُ مأْهُولٌ بالقرآنِ فَلاَ يَسْلُكُ عِفْرِيتٌ في صَدْرِهِ والمَلاَئِكَةُ لا تنطقُ بمثْلِ شِعْرِهِ»[٤].

فهو لا يجد أية مبالغة في أن يشبه الرجل بالملائكة إذا نسب إلى الخير أو بالشياطين إذا نسب إلى الشر، لكنه لا يستسيغ أن ينسب إليهما جميعًا في آن واحد، ولذلك نجده لا يخفي تعجبه من قبول بعض قضاة المسلمين شهادة عدول شعراء جمعوا بين قول الشعر ومباشرة فرض الكفاية هذا، فالمسلمون لا يعدمون أذكياء بررة يؤدون عنهم هذا الفرض لأن كل «من كان ثقة فهو العدل المقبول»[٥]، لكن كيف يستطيع الرجل من هؤلاء أن يكون في الحين نفسه شاعرًا كذابًا وعدلاً ثقة؟

---

(١) قوله: ناس إذا نسكوا عدوا ملائكة ... وإن طغوا فهم جن عفاريت. اللزوم: ١/١٩٩.

(٢) زجر النابح: ص ٣٧.

(٣) انظر ما تقدم، والمرشد: ٣/٨٤٣ - ٨٤٧.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٠٦.

(٥) نفسه: ١٥٣ - ١٥٤.

إن النظر إلى الشعر من خلال المنظورين الفني والأخلاقي يوقع الشاعر بالضرورة في شركٍ واحدة من معضلتين اثنتين: التوفيق بين الخير والشر أو الاختيار بينهما.

أما التوفيق بينهما فقد كان- لديه - كما جزم بذلك في مقدمة لزومياته[1] متعذرًا لأن حلول الفضيلة في الشعر يعني تخليصه الضمني من الرذيلة، وتخليصه منها تضحية بالمصدر الأول للجودة الشعرية وحكمٌ على المنظوم بأن يكون ملازمًا للضعف والليونة، ولا يرضى الشاعر أيًّا كانت رتبته لمنظومه بأن يوصف بالضعف والرداءة لأن رديء الشعر «ينقُصُ ويجْدِبُ»[2]، والشعراء إنما يفتخرون ويتباهون بجودة الشعر لا بضعفه.

وإذا كان أبو العلاء قد تجرأ فأغضب أحد جلسائه عندما صرح له بأنه لم يسمع في أمر الحسين بن علي (ض) شعرا يجب أن يحفظ[3]، فلأنه كان يريد أن يثبت لتلامذته أنه كان ما يزال رغم تنكره للشعر وتوبته منه مقتنعًا بأن الخير والجودة لا يجتمعان في الشعر لتعذر التوفيق بينهما فيه.

وأما الاختيار بينهما فإن اللجوء إليه كان يلزم الشاعر بأن يدرك أنه لن يستطيع أن يسير إلا في طريق واحد من اثنين: طريق الخير أو طريق الشعر، وهو ما سيجعله يتخلى بالضرورة عن واحدة من صفتين: صفة الشاعر أو صفة الفاضل.

إن محاولة الشاعر التوسط والاعتدال بالتوفيق بين الطريقين ستمكنه دون شك من الاحتفاظ بلقبه، لكنه سيكون لقبًا مجردًا من صفة المجيد ومقترنًا بسبة الضعيف وإن أصبح ينعت بالصالح والفاضل، أما الاختيار بينهما فنتيجته لديه تكون إما

---

(١) اللزوم: ٣٩/١.

(٢) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٣) إرشاد الأريب: ١٢٨/٣.

الانتساب إلى الشعر وخسران الخير والفضيلة، وإما الانتساب إلى الخير و«خسران» لقب الشاعر، وقد اختار أبو العلاء في مرحلة طويلة من حياة العزلة[١] أن يخسر هذا اللقب ليسير في طريق الخير الصرف، لأن ذلك كان أهون عليه من أن يخسر صفة المجيد[٢] وحدها ويستبدل بها الضعيف.

وليس هذا الاختيار إلا الخلاصة السلوكية لمعادلة نقدية / فكرية يكون فيها للفضيلة موقع متوسط بين طرفين أحدهما الشعر وثانيهما الشاعر، فإما أن ينقل الشعر إلى الفضيلة ويدخل في الخير فيصبح نظمًا لينًا ضعيفًا، وإما أن ينتقل الشاعر نفسه إليها فيصمت، والصمت أهون وأخف.

ويبدو أن أبا العلاء في اختياره الصمت كان ينظر إلى تجربتين قديمتين: تجربة حسان الذي دخل شعره في الخير لما أسلم فلان وضعف[٣]، وتجربة لبيد الذي آثر الصمت[٤] فجنب شعره ما نعي على الأول، ولذلك حرص في لزومياته على أن يعلن أنه في توبته من الشعر كان متشبهًا بهذا الشاعر[٥].

ولا يعد الشيخ الصمت عيبًا يشين الشاعر إذا لم يكن إصفاءً وكان اختيارًا يدرك صاحبه أسبابه ونتائجه، ولذلك نجده يصرح في خطبة السقط وهو يعلن عن صمته وسكوته عن نظم الشعر بأن العبرة في الحكم على الشاعرية ليست بكثرة المنظوم ولكن بجودته، فالري ليس على النشاف والثمرة الواحدة من الشجرة تنبئ بحلاوتها عن غيرها من الثمار[٦].

---

(١) هي المرحلة التي تحول فيها من الشعر إلى أدب التسبيح غير الموزون، ثم إلى نظم اللزوميات فالاستغفار فجامع الأوزان، أي المرحلة السابقة لنظم الدرعيات كما سنوضح في مبحث لاحق.

(٢) انظر قوله في خطبة السقط / ش: ص ١٠ : «رغبة عن أدب معظم جيده كذب، ورديئه ينقص ويجدب».

(٣) الموشح: ص ٦٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٢١٥ - ٢١٦، والشعر والشعراء: ١/٢٧٥.

(٥) انظر قوله في اللزوم: ١/٣٦٨: إذا قلت شعرًا لست فيه بحائب ... فما أنا إلا تائب كلبيد. وانظر الفصول والغايات: ص ٢٦٢.

(٦) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

ويردد نفس الحكم ملمحًا إلى صمته من خلال إشارته إلى أن شهرة لبيد في الشعر كانت لإجادته وفحولته أوسع من أن يقتلها سكوته بعد إسلامه: «.... فيقولون: مَنْ أنتَ؟ فيقولُ: أنا لَبيدُ بنُ ربيعةَ بنِ كلاب، فيقولون: أكْرِمْتَ أكْرِمْتَ، لو قلتَ: «لبيدٌ» وسكتَّ لشُهِرْتَ باسْمِكَ وإن صَمَتَّ، فما بالُكَ في مغفرةِ ربِّكَ؟»[1].

إن تجربة لبيد كانت لدى أبي العلاء المرجع النقدي للصمت المختار لأنهما كليهما صمتًا قادرين لا عاجزين طمعًا في مغفرة الله واتباعًا للحق، ولم يكن التائب الثاني مفتقرًا إلى المجد الشعري القادر على دفع شبهة صمت الإصفاء عنه، فشهرة أشعار السقط كانت أوسع من أن يغطي عليها سكوت التوبة.

لقد كان من نتائج تحكيم أبي العلاء المعيار الأخلاقي في النظر إلى الشعر عودتُه[2] إلى السقطيات لتخليصها من بعض ما ندم عليه من غلو وتبطل، ونبذُه الشعر والأدب الدنيوي مدة قبل تحلله المحتشم من التوبة وتقنعه بنمط اللزوم [3]، لكنه ظل رغم كل ذلك وفيًّا للمعيار الفني في تصوره لجماليات الشعر، فَصَدَقَ الشعراء النصح ولم يوهمهم[4] بأن للشعر الجيد طريقًا آخر غير الرذيلة، وصان حقيقة الشعر النقدية فلم يرسم له صورة ثانية يزعم فيها أن الجودة الشعرية غير مفتقرة إلى الكذب والباطل.

ويبدو من صرامة هذا الاختيار أنه ظل مدة ما حائرًا بين أن يصمت فيقتل الشاعر وبين أن يوفق بين الشعر والفضيلة فيقتل الشعر، لكنه بإعلانه التوبة واختياره الصمت أثبت أنه آثر – حبًّا في الفضيلة وصونًا للجودة الشعرية – أن يحفظ للشعر استقلاله ويضحي بشاعريته دونه ويبحث عن بدائل أخرى، ولم تكن هذه البدائل لتنسيه أنه كان الشاعر الذي وهب الله له الغريزة الكفيلة بجعله وإن تأخر زمانه قادرًا على الإتيان بما لم تستطعه الأوائل.

(١) رسالة الغفران: ص ٢١٥.

(٢) انظر ما تقدم: إنجاز السقط.

(٣) انظر توضيح ذلك في المبحث اللاحق.

(٤) انظر المدخل المتعلق بمعضلة الاختيار بين جودة الشعر الكاذب وضعف الشعر الصادق.

لقد رحل الشاعر الطموح إلى بغداد متشوفًا إلى ما لم تيسره له المعرة، ثم عاد منها خائبا ليعلن شكه في جدوى كلام لم ينفعه في الدنيا بله الآخرة، فكانت التوبة من الشعر وكانت عزلة الصمت.

****

الفصل الثاني

البحث عن البدائل

إذا نحن استثنينا بعض الرسائل التي بعث بها ابتداء أو ردًّا إلى بعض أقاربه وأصدقائه، نلاحظ أنه لم يصنف قبل اعتزاله وتوبته من الشعر إلا ديوانه سقط الزند رغم أن شخصيته العلمية كانت عندما رحل إلى بغداد قد اكتملت كما ذكر هو نفسه[1]، ولذلك تستحق السنين التي عاشها في المعرة والعراق قبل أن يطلق الشعر ويعتزل أن توصف بأنها مرحلة الانتساب إلى الشعر.

أما المؤلفات الغزيرة[2] التي ألفها في مختلف الفنون والعلوم فهي وليدة نصف القرن الذي أمضاه في محبسه الاختياري بالمعرة، فهل كانت هذه الثروة الأدبية الفكرية طاقة تعبيرية حبست مدة ثم تفجرت بعد رفضه للشعر الذي كان يمنعها من الظهور، أم كانت مجرد بدائل حاول بها أن يتحرر من نداء غريزة قول الشعر الذي عشقه وظل مفتونًا به إلى أن أجبره معيار الفضيلة على التنكر له.

إن التراث العلائي الغني الذي ينتسب في جله[3] إلى مرحلة العزلة كان مزيجًا من التصانيف، بعضها منثور وبعضها استعار من الشعر أوزانه وقوافيه، وبعض هذا المنثور والموزون كان أدبًا دنيويًّا صريحًا وفكرًا لغويًّا علميًّا متعدد المناحي، وبعضه الآخر كان تسبيحًا وتذكيرًا ومواعظ وتأملات فلسفية في علو الخالق وسفالة المخلوق.

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٧٨، حيث قوله: «ومذ فارقت العشرين ما حدثت نفسي باجتداء علم من عراقي ولا شآم».

(٢) انظر ثبت مؤلفاته في معجم الأدباء: ١٤٥/٣ وما بعدها، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٣) إلا سقط الزند ورسائل جد قليلة كما ذكرت من قبل.

ولم يكن هذا التنوع في الأشكال والمضامين إلا ترجمة للتحولات التي عرفها موقفه من الكتابة عند إعلانه العزلة، إذ يفيد بعضها أنه اختار الصمت أو عزلة اللسان مدة قبل أن يعود إلى فن القول على استحياء متدرجًا من التسبيح إلى الأدب الدنيوي الصريح.

ورغم خوضه في التأليف العلمي الفكري يظل تصنيفه الفصول والغايات ثم نظمه[1] – اللزوميات مقيدة بمقدمتها النقدية التي تحدد للمتلقي – قبلاً – قيمتها الشعرية الفكرية، و«استغفر واستغفري» فجامع الأوزان فالدرعيات، علامات إنجازية تكشف لنا عن أنه وجد تطليق الشعر وأدبِ الدنيا أصعب مما تصوره، وعن أن الحنين إلى الشعر ظل يعاوده معاودة أدت إلى نوع من التحلل المحترس المتحفظ حاول فيه أن يوفق بين ميل غريزته إلى الموزون، وبين موقفه الأخلاقي الرافض لرذائل الشعر التي ظلت تعد لديه مكمن الجودة في القريض.

****

---

(١) فضلاً عن الأبيات التي تناثرت في بعض رسائله.

المبحث الأول

بين الصمت والتسبيح: آفة الأدب الدنيوي

ذكر أبو العلاء في تقديمه لآخر مؤلف صنفه أنه ألزم نفسه عندما اعتزل الناس ولزم بيته سنة ٤٠٠هـ بألا يرسل «في ما يتصلُ بكلامِ العربِ بِنْتَ شَفَةٍ»[١]، ونجد في ما نقله الحموي وابن العديم من كلام الشاعر ما يفيد أنه جعل الغاية من لزومه بيته التفرغ إلى تسبيح الله وتمجيده[٢].

ولم يكن هذا التنبيه على اقتران نبذ كلام العرب لديه بالعزلة والتفرغ للتسبيح مجرد ديباجة شكلية لما كان الشيخ يريد إملاءه، ولكنه كان تذكيرًا منه لتلامذته ولغيرهم من قراء آثاره بأنه بتطليقه الشعر واعتزاله الناس دخل مرحلة سلوكية فكرية جديدة أصبح همه فيها التفكيرَ في آخرته وما انخره لها، واستدراكَ الزمن الذي أضاعه في قرض الشعر وارتياد دور العلم ومجالس الأدب، والتكفيرَ عما كان لسانه يتحرك به من باطل ويزينه من رذيلة.

وإذا كان العزم على التفرغ لتسبيح الله تعالى وتمجيده وسيلة من الوسائل التي سعى بها إلى التكفير عن ذنب[٣] الشعر والأدب، فإن ما ميز هذا التسبيح أنه أصبح نواة لأدب جديد أساء بعض الناس فهم الغاية منه فتحاملوا عليه.

---

(١) خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١، وشرح التبريزي / شروح: ص ٥.

(٢) انظر إرشاد الاريب: ١٤٥/٣، حيث ينقل الحموي قول أبي العلاء: «لزمت مسكني منذ سنة أربعمائة، واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتحميده». وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٥، حيث ينقل ابن العديم نفس الكلام مع إحلال «تمجيده» محل «تحميده».

(٣) انظر قوله: جنيت ننبًا وألهى خاطري وسن ... عشرين حولاً فلما نبه اعتنرا. سقط الزند / ش: ص ١٧٠٣.

أولاً - سكوت الندم وتسبيح التكفير:

قد لا أكون مبالغًا إذا ما ذهبت إلى أن أهم مظهر لتمكن المعيار الأخلاقي من فكر أبي العلاء ندمُه على انتسابه إلى الشعر قبل مرحلة العزلة، وتشكيكُه في جدوى الأدب مطلقًا إذا ما نُظِرَ إلى العواقب والتزود ليوم الحساب.

إن حقيقة الأشعار التي نظمها والمعارف التي استصحبها في صدر العمر فرفعت اسمه وذكره بين العامة [١] قد كُشِفت له فتبين له أنها أساطير[٢] باطلة كأساطير الأولين، وما ندم عليه الشاعر التائب أنه سير بين الناس ديوانًا مليئًا بالأباطيل لم يستطع تداركه بعد التوبة لأنه كان قد سار: «فاعلمْ أيها المسكينُ أن الأيامَ شُهودٌ لكَ وعليكَ، فإن تَمالأَتْ على تَزْكِيَتِكَ فأنتَ السعيدُ، وإن تَوافَقَتْ على تكْفيرِكَ فأنتَ حاملُ العبءِ الثقيلِ، وإن جَرَّحَ بعضُها شهادةَ بعضٍ فإن الله كريمٌ. أيها اليَوْمُ الحاضِرُ إن أمْسِ ذَهَبَ وأنتَ أقربُ الأيامِ إليه، وقد حَمَلَ عني كتابًا يَشْتَمِلُ على الغَفْلَةِ والتفريطِ فَدَراكِهِ دَراكِ، إن فاتَكَ فأنا أحَدُ الهالكينَ»[٣].

إن الشعر وما يلحق به من أصناف الأدب الدنيوي ليس في ظاهره إلا كلامًا مؤلفًا قد يُحَسِّنُ في العقول ما ليس كذلك، و«رُبَّ كلام منقولٍ أكْرَهُ من جَوَانِّ العُشَراتِ»[٤].

واليد تصوم عن المحرمات لكن اللسان[٥] المعدود من أشرف الأعضاء لذكره الله وإفصاحه بتمجيده[٦] قد يفطر، و«ليسَ للّسانِ ذنْبٌ وإنما الذنْبُ لِمُحَرِّكِ اللسانِ»[٧]، ولم

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٩٥، حيث قوله: «وإن العامة عهدتني في صدر العمر أستصحب شيئًا من أساطير الأولين، فقالت عالم والناطق بذلك هو الظالم».

(٢) انظر الهامش السابق.

(٣) الفصول والغايات: ص ٣٧٧ – ٣٧٨. واللواح: اللواحي أي اللوام.

(٤) نفسه: ص ٩٥. والجوان: جمع جان وهو الثعبان، والعشرات: أشجار تألفها الثعابين.

(٥) نفسه: ص ٣٩٠.

(٦) انظر زجر النابح: ص ١١١.

(٧) الفصول والغايات: ص ٣١٧.

يجد الشاعر التائب أدق من مفهوم الطهر والنجاسة وأحكامهما لدى الفقهاء لتصوير دنس القول النجس الذي قد يتحرك به اللسان:

يـقـولُ كـلامًـا فـوكَ يُـوجَـدْ بـعـده
كـذي نجَـسٍ يـحـتـاجُ مـنـه إلـى الـغـسـلِ(١)

I - الاحتماء بالصمت:

إن أول خطوات التطهر من مثل هذا النجس ومن كل ذنوب القول – في رأي أبي العلاء – السكوت والصمت:

بـاءَ الـكـلامُ بِمـأثـمٍ والـصَّـمْـتُ لـمْ
يَـكُ فـي الأعَـمِّ بِمـأثـمٍ لِـيَـبُـوءا(٢)

ويبدو أن فلسفة الاحتماء بالصمت التي تبناها في بداية حياة العزلة أصبحت لديه مذهبًا فكريًّا دعا إليه كل راغب في النجاة من عواقب القول:

الْـزَمِ الـصـمْـتَ إن أرَدْتَ نَـجـاةً
لـيـسَ ضَـحْـضـاحُ مَـنْـطِـقٍ مـثـلَ غَـمْـرِ(٣)

لقد حاول الشيخ بعد توبته من الشعر أن يجعل الصمت أوعزلة اللسان سجنًا آخر يحبس فيه الكلم بعدما أرخى عصر الشبيبة طِوَله، لكن الذين أفسدوا عليه عزلته أفسدوا عليه أيضًا صمته:

ومـاذا يَـبْـتَـغـي الجُـلَـسـاءُ عـنـدي
أرادُوا مَـنْـطِـقـي وأردتُ صَـمْـتـي(٤)

---

(١) اللزوم: ٣١٨/٢.
(٢) نفسه: ٦٢/١.
(٣) نفسه: ٥٩٨/١. وانظر قوله: واصمت فإن كلام المرء مهلكة... وإن نطقت فإفصاح وإيجاز. نفسه: ٦٢٢/١. وانظر: ١٥٢/١، ٣٣٩، ٤٣٩، و٤٣١/٢.
(٤) اللزوم: ٢٣٠/١.

وإذا كان الانتساب إلى الفصاحة والشعر رتبة يسعى الناس إلى التجمل بها وغايةً يجهدون للوصول إليها، فإن ما تكشف له بعد احتكامه إلى مقياس الفضيلة والخير أن كل ذلك ليس وإن بهر الناس إلا هذيانًا:

وألْقَيْتُ الفصاحةَ عن لساني
مُسَلَّمَةً إلى العربِ اللبابِ
شُغولٌ يَنْقَضِينَ بغيرِ حَمدٍ
ولا يَرْجِعْنَ إلا بالتَّبابِ
ذَروني يفْقدِ الهَذَيانَ لفْظي
وأُغْلِقُ للحِمامِ عليَّ بابي[1]

وقوي هذا الإحساس بتفاهات الشعر ليصبح إحساسًا بتفاهة كل ما يخوض فيه العلماء في مجالس الدرس، فكما تبين له أن المنظوم هذيان يتفوه به الشعراء تبين له أن النحو هذيان اللغويين وأن علم الكلام هذيان أهل الجدل:

أُفٍّ لِمَا نحنُ فيهِ منْ عَنَتٍ
فكُلُّنا في تَحَيُّلٍ ودَلَسْ
ما النَّحْوُ والشِعْرُ والكلامُ ومَا
مُرقِّشٌ والمُسَيَّبُ بنُ عَلَسْ[2]

لقد كذب النحاة – في رأيه – حين زعموا أنهم يعلمون «لِمَ رُفِعَ الفاعلُ ونُصِبَ المفعولُ، إنما القوْمُ مُرْجِمونَ والعِلْمُ لعالِمِ الغيوبِ خالِقِ الأدبِ والأُدَّابِ»[3]، والله لا يسخط على العبد إذا لم يدْرِ«لِمَ ضُمَّتْ تاءُ المُتَكَلِّمِ وفُتِحَتْ تاءُ الخِطابِ»[4].

---

(١) اللزوم: ١/١٦٦.
(٢) نفسه: ٢/٧٠.
(٣) الفصول والغايات: ص ٧٨.
(٤) نفسه: ص ٧٣.

ويبدو أن الشيخ ظل مدةً ما بعد اعتزاله يتجنب الخوض في الأدب كما يتضح من اعتذاره ومعاتبته الخفية لرجل كتب إليه يسأله عن قضية أدبية لعل إحدى السقطيات كانت فيها مستهدفة: «مَنْ غَدَا بفَرْعِ ضَالٍ فقد بَعُدَ عَهْدي بالنِّضالِ، أَلَمْ يَبْلُغْكَ أدام الله عزك أني دَفَنْتُ الأدبَ إلى جانبِ كُلَيْبٍ وعَقَدتُه بأذُنِ الضُّبَيْبِ... وفارقتُه فِراقَ الوكْرِيِّ الزانَ والبَكْرِيِّ أخْتَ هِزَّانَ... ومِن النجابةِ تَرْكُ الإجابةِ لأن الكلمةَ إذا لم تكن صواباً كانت السكتةُ لها جوابا، فإنْ أجبْتُ فمُكرهٌ أخوك لا بطلُ... المُعْتَرِضُ بهذه المقالةِ مُحَرَّقٌ بنارِ الحَسَدِ...»[1].

وإذا كان إلحاح الناس عليه قد فرض عليه أن يخرج عن صمته ويعود إلى الخوض في الأدب عودة اضطرار كما ذكر ذلك هو نفسه، فإنه ظل يذكر الملحين عليه بأنه مفتقر في ما يمليه وهو نافر إلى الرغبة والجد اللذين كانا يعتورانه في عهد الشبيبة عند مزاولة الأدب: «وقد حُرِّمَ علَيَّ الكلامُ في هذه الأشياءِ لأني طلقتُها طلاقاً بائِناً لا أمْلِكُ فيه الرِّجْعَةَ، وذلك أني وجدتُها فَوارِكَ فقابلْتُ فِرْكَها بالصَّلَفِ، وألْقَيْتُ المراميَ إلى النازِعِ وخلَّيْتُ الخُطَبَ لرقاةِ المنابرِ، وكنتُ في عِدّانِ المَهْكَةِ أجِّدُّ إذا زاولتُ الأدَبَ كأنني عارٍ يَعْتَمُّ أو أقْطَعُ الكفَّين يَتَخَتَّمُ»[2]، ولذلك كان ينبه من ظل يثق في علمه منهم على أنه لإعراضه عن الأدب قد أصبح أقرب إلى الجهال[3] منه إلى العلماء: «لوأعْرَضَتِ الأغْرِبَةُ عن النَّعيبِ إعْراضي عن الأدبِ والأديبِ لأصْبَحَتْ لا تُحْسِنُ نعيبًا»[4].

(١) رسائله / عطية / ص ١٠٢ - ١٠٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٥٣. ويبدو أن المحقق لم يفهم النص كما يتضح من شرحه له بنقيض ما قصد إليه أبو العلاء (هامش ٩)، ومن إيراده «أحد» عوض «أجد»، مخالفًا ما ورد في جميع النسخ، وما أثبته الميمني في ما نقله من الرسالة (أبو العلاء وما إليه: ص٢١).

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ٤٩، حيث قوله: «غريت بي العامة من شب إلى دب يزعمون أني من أهل العلم وأنا منه خلو إلا ما شاء الله، ومنزلتي إلى الجهال أدنى منها إلى الرهط العلماء».

(٤) نفسه: ص ٤.

إن استجابته لمن كانوا يلحون عليه تدل على أنه كان رغم إعلانه الصمت وتطليقه الأدب يحن إلى هذه الصناعة عندما تذكره العامة بها فتضعف مقاومته لإغرائها، لكنه كان يكره من نفسه ذلك لأنه بجمعه بين الإعلان عن رفضها وبين العودة إليها يكون كالموه، والتمويه خلق ذميم[1].

أما الأدب من حيث هو شعر ذو شرائط تتحكم فيها الغريزة فقد كان في سكوته عنه ورفضه له صارمًا متشددًا كما يؤكد ذلك هو نفسه في اعتذاره لبعض أصدقائه عن إجابته بمثل الشعر الذي كتبه إليه: «إنما أجبتُه بنَثِيرٍ دون نَظِيمٍ لأنِّي منذ سنواتٍ قد أعرضتُ عن تلك الهَنَواتِ»[2].

إن فلسفة الصمت التي تبناها الشيخ ودعا إليها امتدت في بداية مرحلة العزلة إلى كل أصناف الصناعة الأدبية فعطلتها مدة قبل أن يعود إليها مضطرًّا كما قال، أو لعجزه عن مقاومة إغرائها وندائها، إلا أن سلطة هذه الفلسفة على الشعر كانت أقوى، فالقصائد كانت تتزاحم على لسانه لكن الصمت أراد لها أن تعنس:

أَلَــمْ تَـرنــي حـمـيْـتُ بـنــاتِ صَــدْري
فـمـا زَوَّجْــتُــهُــنَّ وقــدْ عَـنَـسْـنَـهْ[3]

ولعل إحساسه بتفاهة متعة الشعر بالقياس إلى لذة الصمت كان وراء إسكاته بعض شعراء رحلة الغفران وإصماته إياهم وتشخيصه الفني لهم في صورة الناسي العاجز عن تذكر بيت من الشعر أو نظم قافية، فمن دخل النار منهم كان منهولاً بالعذاب[4] عن الشعر، وتميم بن أُبَيّ يحلف بالله أنه ما دخل من باب الفردوس ومعه

(١) رسالة الملائكة: ص ٥٠.
(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.
(٣) اللزوميات: ٢/٥٢٧.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٢٤١، ٣٤٤ ، ٣٤٩.

كلمة من الشعر والرجز[١]، والشماخ قد شغلته لذائذ الخلود عن تعهد هذه المنكرات[٢]، وحميد قد نهل عن كل ميم ودال وشغل بملاعبة الحور الخدال[٣]، ولبيد يرفض أن يعود إليه في الدار الآخرة بعد أن تركه وتاب منه في الدار الخادعة[٤]، وكيف يتحرك اللسان في اليوم الآخر بكلام لا يفتح للشاعر باب النعيم إن لم يكن سببًا في حرمانه منه.

إن الطمأنينة التي وجدها أبو العلاء في الصمت والسكوت عن قول الشعر جعلته يحتقر المجد والجاه والغنى وما أشبه ذلك من الرتب الدنيوية التي كان قادرًا على بلوغها بشعره وأدبه، وتكشف رسائله عن أن صدقة بن يوسف الفلاحي استدناه إلى بلاط الأمير عزيز الدولة فاعتذر وهو معتز بأنه باقتصاره على السمع دون الكلام قد أصبح سعيدًا سعادة شهداء بدر، يوهم سكوتهم أنهم حرموا الحياة بينما هم أحياء في النعيم: «من لا يَصْلُحُ لُمجالسةِ النظراءِ فكيف يُنْتَدَبُ للساداتِ الكُبَراءِ... هل أَمُلُ من اللهِ ثواباً، وإنما أنا كَقَتْلَى بَدْرٍ أسْمَعُ ولا أملِكُ جوابًا، ولِمِثْلِ هذه الرتبةِ سَهِرَ من أهلِ العلمِ الساهرونَ»[٥].

إن القدرة على لزوم الصمت رتبة شريفة لا يبلغها إلا من سهر من أهل العلم، والعلم لديه أصناف: «علْمٌ للمَكْسَبِ فذلك مِهْنَةٌ وابتذالٌ، وعلمٌ للمفاخَرةِ فذلك علمُ السُّفَهاءِ، وعلمٌ للآخرةِ وذلك علمُ الصالحينَ، ورابعٌ يَبْعَثُ عليه شَرَفُ النفْسِ وذلك علمُ النُّبَلاءِ»[٦]، ولو كان العقل رجلاً لكان سكيتًا[٧].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٤٧.

(٢) نفسه: ص ١٣٩.

(٣) نفسه: ص ٢٦٤، وانظر: ص ٢٦٧.

(٤) نفسه: ص ٢١٦.

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٧.

(٦) الفصول والغايات: ص ٤٠٠.

(٧) نفسه: ص ٤٣٨.

ولا نعلم أكان الشيخ يسعى إلى أن يكون من الصالحين أم من النبلاء، ولكن الواضح أنه بسكوته وتفرغه إلى التسبيح قد نأى بنفسه عن النوعين الأولين فتبين له أنه رغم ما حصله من معارف ما يزال جاهلاً:

وأشـــهـــدُ أنـــنـــي غـــاوٍ جَـــهـــولٌ

وإنْ بـالـغْـتُ فـي بـحْـثٍ ودَرْسِ[1]

ولا يعود هذا الجهل إلى قلة ما درسه بالقياس إلى ما يتطلبه العلم، ولكن إلى سيره ضالاًّ في طريق غير طريق العلم الحقيقي، علمِ التزود للآخرة:

وكـيـف أرومُ فـي أدبٍ وفـهْـمٍ

دِراسًـــا والمَـــآلُ هـــو انْـــدراسِـــي[2]

إن العالِم – لديه – ليس من حذق الشعر وميز جيده من رديئه ولكن من علم شره ورذائله فتجنبه، وإلا فسبة العي عند الاحتكام إلى الخير والفضيلة تكون أخف على الشاعر من أن ينسب نفسه إلى أقاويل لا تستجاد إلا إذا دخلت في الشر:

يستحسنُ القومُ ألفاظًا إذا امْتُحِنَتْ

يـوْمًـا فأحسنُ منها العِيُّ والخَـرَس[3]

لقد صمت أبو العلاء لكن صمته لم يكن سكوت عَيٍّ أو مُصْفٍ خانته الغريزة فعجز عن القول، ولكنه كان صمت الحكمة والوقار[4] وسكوت القادر الذي تخلى عن مقياس الجودة والرداءة وقاس الشعر بميزان الأعمال، فتبين له أن أقل ربح يجنيه من السكوت درء الخسارة الكبرى، خسارة الآخرة:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣.

(٢) نفسه: ٢/٥٧.

(٣) نفسه: ٢/٢٠.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٧٠.

رأيــــتُ سُـكـوتـي مَـتْـجـرًا فـلـزِمْـتُـه

إذا لـمْ يُـفِـدْ رِبْـحًـا فـلَـسْـتُ بـخـاسِـر[1]

وقد عرف الشاعر المفتون بالقريض وعيد ربه فتنبه من غفلته واختار الصمت على القول:

ألـــم تَــرَنِـــي عــرفــتُ وَعــيــدَ رَبٍّ

أَقَـــلَّ تَـكَـلُّـمـي وأطـــالَ ضَـمْــزي[2]

إن غفلة الشاعر قد تطول فيظل مائلاً مع صغو القريض[3] مزهوا به، ولا يدرك أن السكوت لا مفر منه حتى يفاجئه الموت فيخرسه قهرًا حين لا يكون لصمته نفع:

والـــصـــمـــتُ يَـــلْـــزَمُـــه الـــفَـــتَـــى

مـــن بـــعـــدِ مـــا غَـــنَّـــى وشَـــبَّـــبْ[4]

II - أدب التسبيح:

انتهى أبو العلاء وهو يتأمل أساليب الشعراء في التجويد إلى أن بكاء الشاعر على نفسه أولى من بكائه على العرصات[5]، وفي الصمت[6] النجاة، وإذا كان للسان أن يتحرك ويقول، فليكن الاستغفار من ذنوب القول والفعل أول ما يشغله:

وشــغْــلُ فَـــمٍ يـسـتـغـفـر الـلـهَ ذَنْـبَـهُ

أَحَـــقّ بـه مـن ذِكْـــرِ زيـنَـبَ أو جُـمَـلْ[7]

---

(١) اللزوم: ٥٢٧/١.

(٢) نفسه: ٦٣٠/١. والضمز: السكوت.

(٣) انظر خطبة السقط / ش: ص ١٠.

(٤) اللزوم: ١٨٤/١.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٦٣.

(٦) يشك طه حسين في أن يكون أبو العلاء قد قصد الصمت حقًّا (مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٣٩)، ويُبْطِلُ هذا الشَّكَّ كونُ التحول من أدب الرذيلة إلى أدب التسبيح كان يقتضي ظهور فترة صمت حقيقية فاصلة بينهما.

(٧) اللزوم: ٣١٩/٢.

ولكل ذلك صار تسبيح الله وحمده وتمجيده بديلاً – لديه – من كل فنون الشعر التي يهذي بها الشعراء والرجاز، فالارتجاز بحمد الله خير للسان من رجز القُلَاخ[1]، والجنة تدرك بالخير والفضائل لا بالرذائل والكذب: «أنتَ رَبُّ المَلِكِ والصعلوكِ، ليسَ غيرك إله.. اِخْبأْ كَلِماتي الطيباتِ في خزائنِ رحمتِكَ لأسْتَنْجِدَ بها وأنا مُسْلَمٌ، لا أومِئُ ولا أتكلَّمُ، والجَسدُ كالعُودِ القَطيلِ قد حُمِلَ على أَسِرَّةِ الهالكينَ، فأُودِعَ الأرضَ وَكُفِتَ، وقَدُمَ العهْدُ عليه فَرُفِتَ، ونُسيتُ فلا يَمُرُّ اسمي بأفواهِ الذاكرين، لا يَبْلُغُني مدْحُ المادحِ ولا مقالُ الجُدّاب»[2].

إن الديانة لدى أبي العلاء ليست الإكثار من قراءة الكتب وإنما هي التوفر على الصلاة والتسبيح[3] بعد إخلاص النية، وربط التدين بالبساطة والاقتصار على الضروري من العلم مظهر من مظاهر الثقافة السلوكية الزهدية[4] التي برزت في النصف الثاني من القرن الرابع، باعتبارها فكرًا جديدًا يهدف إلى التخلص من الإفلاس الذي عرفته الثقافة الكلامية[5] والثقافة السلوكية الفلسفية[6].

إن من بين ما يشغل الناس عن دينهم العناية باللباس والطعام وما أشبه ذلك من نعم الدنيا، ولذلك كانت الدعوة إلى البساطة في العيش والزهد في ما فوق الضروري من العلم والنعم جوهر هذه الثقافة، أما مكانة العالم فقد أصبحت لديها مرهونة بتزهده وتعبده[7] ووعظه الناس وإرشادهم إلى طريق الله لا بكثرة المعارف المحصلة، لأن الإنسان لا يحتاج من العلم إلا إلى ما يضمن له الوصول إلى ربه.

(١) الفصول والغايات: ص ٤٧٣. وانظر اللزوم: ٢/٢٣١.

(٢) الفصول والغايات: ص٧٩.

(٣) زجر النابح: ص ٤٢.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ١/ط.

(٥) انظر مهاجمة التوحيدي للمتكلمين في الإمتاع والمؤانسة: ١/١٤١ و٣/١٨٨.

(٦) انظر الاقتصاد في الاعتقاد: ص ٧٤ – ٧٦، وانظر إشارة التوحيدي إلى أن بعض المريبين بخلوا بعلمهم حتى يتفردوا به ويجعلوه سبيلا إلى المثالة العجلة. الإمتاع والمؤانسة: ١/١٠٧.

(٧) من أعلام هذه الثقافة أبو العباس البستي الزاهد الذي وصف بأنه كان من الصالحين، وحج من نيسابور ماشيًا، وبقي سبعين سنة لا يستند إلى حائط ولا مخدة. انظر الكامل في التاريخ: ٩/١٠٥.

ولا يبدو أبو العلاء في عزلته وتزهده ومواعظه بعيدًا عن أعلام هذا التيار الذي استطاع أن يدفع الخليفة القادر بالله إلى لبس لباس العوام والتشبه بالزهاد [1]، وما يعنينا من هذا التقارب بين الثقافة الزهدية وبين بعض مظاهر التفكير العلائي كون الشاعر التائب جعل تسبيح الله وحمده عبادة وتكفيرًا عن ماض شعري دنسته رذائل القول.

إن الآدميين قد شغلوا[2] ببناء بيت شِعْر وبيت شَعَر، والله مستغن[3] عنهم وعن كل العابدين، و«لو شاءَ جعلَ نُطْقَ عبادِهِ ثناءً عليه، وكذلك هو واكنهم لم يَعْقِلوهُ...»[4]، أما الشاعر التائب فقد رآه وحده سبحانه الأحق بمديح القائلين:

إذا مَـــدَحُـــوا آدَمِـــيًّـــا مَـــدَحْـــ
ـــتُ مَـوْلَـى المَـوالـي وربَّ الأُمَمْ[5]

وحلاوة القول – لديه – إنما يذوقها من يترنم بأماديح[6] ملك الملوك لا من يطوف على أبواب الممدحين مستجديًا، فالله وحده الممدوح الذي يثيب ولا يخيب:

فـأثْـنِ عـلـى الـلـهِ تُـعْـطَ الـثَّـوابَ
وإلا فَـكَـمْ مـادِحٍ لـم يُـجَـزْ[7]

إن الفصيح المطبوع على الشعر وغيره من فنون القول قد يحار ويتردد بينها فلا يعلم أيها الأولى بأن تظهر فيه البراعة، لكنه عندما يُحَكِّمُ عقله يتجلى له أن تسبيح الله خير ما يمكن أن يتفوه به فصيح:

(١) انظر المنتظم: ٧/١٦١، والكامل في التاريخ: ٩/١٠٥.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٨.
(٣) نفسه: ص ٢٨، حيث قوله: «استغنى الله عن كل العابدين، وشغل الآدميون ببناء بيت شِعر وبيت شَعر».
(٤) نفسه: ص ٢٥٢.
(٥) اللزوم: ٢/٤٩١.
(٦) الفصول والغايات: ص ٨٥.
(٧) اللزوم: ١/٦٣٦.

لِيُشْغَلْ بِذِكْرِ اللهِ عَنْ كلِّ شاغِلٍ

فذلكَ عندَ اللُّبِّ خَيْرُ كَلامِ[1]

لقد خبر الشاعر التائب لذات الشعر مدة ثم ذاق حلاوة التسبيح[2] فتكشفت له حقيقة الأقاويل: كلها باطل ووهم، و«ليسَ إلا تمجيدُ اللهِ. شُغِلَ عن قَيْدِ الأوابدِ امرُؤُ القيس وعن مَيَّةَ زِيادٌ، وشُدِهَ لَبيدٌ عن كَسابِ»[3].

إن الله قد وهب له غريزة القول فخصه بها كأمثاله من أهل البيان دون العامة، وإذا كان قد جعل الصمت ملاذًا يحتمي به من غواية الشعر فإنه لم يتردد في الخروج عن صمته، لكن ليعلن أنه سيصرف قوته البيانية نحو أدب جديد يجمع فيه بين طهارة الفضيلة وطرافة الابتكار، ويجني منه ما يجعله ذخرًا ليوم لا ينفع فيه مكسب غير ثواب الله: «عَلِمَ رَبُّنا ما عَلِمَ، أني أَلْفْتُ الكَلِمَ، آمُلُ رضاه المُسَلِّمَ، وأَتَّقي سَخَطَهُ المُؤْلِمَ، فهَبْ لي ما أبلُغُ به رِضاكَ من الكَلِمِ والمعاني الغِرابِ»[4].

إن السعادة في ذكر الله[5] لا في قرض الأشعار: «فاقْتَدِ بِلَبيدٍ وَبِعِ التمجيدَ بالنشيدِ»[6]، والشاعر قد يُصفي والفصيح قد يعيى ويخرس، لكن أبا العلاء صار مقتنعا بأن آفات الفصاحة هذه غير قادرة على أن تصيب لسانًا قصر القول على ذكر الله وتسبيحه: «عَجِبْتُ لِفَمٍ ذَكَرَ اللهَ كيف يَبْرَدُ، وثنايا مَرَّ بها ذِكْرُهُ كيف تَحْبَرُ ولسانٍ نَطَقَ بتسبيحِهِ أنَّى يَتَلَجْلَجُ»[7].

إن خروج الشيخ من صمت التوبة إلى التسبيح لم يكن إحلالاً للعبادة محل قرض الشعر فحسب، ولكنه كان تأسيسًا لأدب ديني رفيع محكم الصنع موضوعه

---

(١) اللزوم: ٢/٤٤٦.

(٢) انظر إشارة ابن فضل الله العمري إلى تفرغه للذكر: مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢١٨.

(٣) الفصول والغايات: ص ٦٧.

(٤) نفسه: ص ٦٢.

(٥) نفسه: ص ٧٧.

(٦) نفسه: ص ٢٦٢.

(٧) نفسه: ص ٢٢.

الفضيلة والخير، ووجهته الله سبحانه، ومكسبه سعادة الدنيا والآخرة، أدبٍ استبدله بالشعر وبكل ما يلحق به من صنوف الأدب الدنيوي العقيم.

وعندما نعود إلى لائحة المؤلفات التي صنفها نلاحظ أنه كان يسعى جادًّا إلى تأسيس هذا الأدب الجديد من خلال إفراغ ملكته الشعرية والأدبية ومعارفه المتنوعة في حمد الله وتسبيحه، وقصر أماليه على العظات وتمجيد الفضيلة والخير والحث على الزهد، فأول كتاب «ألَّفَ بعد انقطاعِه في منزلِه بعْدَ رجوعِه من بغدادَ الكتابُ المعروفُ بالفصولِ والغاياتِ في تمجيدِ الله والعظاتِ»[1]، ثم ألف بعده الكتاب المعروف بالأيك والغصون أو الهمز والردف وهو «في العظاتِ وذَمِّ الدنيا»[2]، والكتاب المعروف بتضمين الآي وقد بناه على فصول يختم كل واحد منها بآية من القرآن الكريم، و«كان السببُ في تأليف هذا الكتابِ أن بعضَ الأمراءِ سأله أن يؤلفَ كتابًا برَسْمِهِ، ولم يُؤْثِرْ أن يؤلفَ شيئًا في غيرِ العظاتِ والحثِّ على تقوى الله، فأملى هذا الكتابَ»[3]، والإشارة إلى امتناعه من التأليف في غير العظات والحث على تقوى الله تدل على أنه كان في المرحلة الأولى من حياة العزلة متشددًا في رفض الأدب الدنيوي.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه المؤلفات كتبًا أخرى كسيف الخطب الذي جمع فيه خطب السنة للجُمَع والعيدين والخسوف والكسوف والاستسقاء وعقد النكاح، وكتاج

---

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧. وقد ألحق به كتابين لتفسير غريبه وألغازه هما السادن وإقليد الغايات. وأشار الحموي (معجم الأدباء: ١٤٧/٣) إلى أنه بدأ تأليف الفصول والغايات قبل سفره إلى بغداد وأتمه بعد عودته، ويضعف هذا أن الشيخ يشير في بعض فقر الكتاب إلى وفاة أبويه (الفصول والغايات: ص ٢، وص ٣١)، وأمه توفيت وهو في طريق العودة من بغداد إلى المعرة. ويضعفه أيضًا إعلانه الصريح فيه (ص ٣٠٨) ندمه على الخروج من العراق: «طويت المنازل عن العراق كأنني في الطاعة وأظن ذاك بعض المعصية، وأحسبني لو وفقت لانقلبت عائدًا على أدراج»، فإن صح ما قاله الحموي فسيكون ما ألفه قبل السفر تجريبيًا فنيًّا محضًا شبيها بالتجريب اللزومي الذي تضمنه السقط قبل العزلة وقبل البدء في نظم اللزوم من حيث هو ديوان مستقل بدلالته الفكرية الأخلاقية.

(٢) إرشاد الأريب: ١٤٨/٣، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٨، حيث يعرف ابن العديم بموضوع المصنف وطريقة بنائه.

(٣) إرشاد الأريب: ١٤٩/٣، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٩.

الحرة في عظات النساء[١] ودعاء ساعة ووقفة الواعظ وسجع الحمائم في العظة والحث على الزهد، وخطب الخيل في حمد الله وتعظيمه وخماسية الراح في ذم الخمر، والمواعظ الست ودعاء الأيام السبعة وعظات السور والسجعات العشر في الوعظ، واستغفر واستغفري في العظة والزهد والاستغفار[٢] وملقى السبيل في الوعظ[٣]..تبين أنه لم يكن يقصد في دعوته الفصحاء إلى شغل اللسان بالتسبيح وذكر الله[٤] مجرد مشاركتهم العامة[٥] في أقوالهم البسيطة التي يذكرونه تعالى بها، ولكن حثهم على صياغة أشكال أدبية فصيحة ملذة للأسماع ومسعدة للنفوس، أشكالٍ فنية رفيعة تشترك كلها في جعل الفضيلة والخير والحث عليهما موضوعًا لها.

ويبدو أن أدب التسبيح والعظات الذي أصله أبو العلاء ودعا إلى الاشتغال به لم يلق من الباحثين العناية[٦] التي يستحقها من حيث هو جنس أدبي رفيع وممتع، رغم أن ثمراته تشهد – وإن كانت هي الأخرى ما تزال مغمورة – بأن اللاحقين قد تمثلوا الوجهين الفني والأخلاقي لهذا الأدب الجديد[٧] تمثلًا واضحًا، إذيكفي أن نعود إلى كتب مثل المدهش لابن الجوزي[٨] ومحاضرة الأبرار لابن عربي، ومفاوضة القلب

(١) انظر ثبت مؤلفاته في الإنباه: ١/٩١ – ١٠٢، وإرشاد الأريب: ٣/١٤٥ – ١٦٢.
(٢) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٨.
(٣) نفسه / نفسه: ص ٥٣٨.
(٤) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة.
(٥) انظررسالة الملائكة: ص ٢٨، حيث قوله: «وإنه قبيح بالعبد المؤمن أن ينال هذه النعم وهو إذا سبح الله لحن».
(٦) بدأ بعض الاهتمام بهذا الجنس الأدبي يظهر مؤخرًا. انظر الإشارة إلى رسالة جامعية أعدت عن الاتجاه الإسلامي في النثر الفني في العصر الأيوبي، في مجلة الأدب الإسلامي: العدد ٥ / السنة ٢ / رمضان ١٤١٥ / فبراير ١٩٩٥: ص ٤٦.
(٧) – تبدو بعض المؤلفات السابقة مثل البصائر والذخائر والمقابسات للتوحيدي، وقوت القلوب لأبي طالب المكي (شرح مقامات اليقين: ١/١٧٨) وغيرها من مؤلفات الزهاد والمتصوفة والفلاسفة السلوكيين وأقوالهم في نهاية القرن الرابع (انظر طبقات الصوفية للسلمي: ص ١٤٦ و٥٦٣)، قريبة من حيث موضوعها من هذا الأدب الذي أسسه أبو العلاء، لكنها تختلف عنه في افتقارها إلى التصور النقدي الفني الجمالي الذي صدر عنه الشيخ في أدب التسبيح، لأنها كانت كتابة أخلاقية / سلوكية لا كتابة فنية، بينما كان هذا الأدب الجديد لديه مثل الشعر فنًّا مفتقرًا إلى الغريزة الهادية إلى مكامن الجمال.
(٨) انظر إشارة حفيده (مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥٧) إلى تأثير أدب أبي العلاء في المدهش. والغريب أن ابن الجوزي اتهم أبا العلاء بمعارضة القرآن رغم أنه كان ينظر إلى أدبه الديني في تأليف كتابه المذكور.

العليل لأبي الربيع الكلاعي[1] وروضة التعريف لابن الخطيب، لنتبين أن أبا العلاء عندما جعل الفصول والغايات نواة لما يمكن أن يسمى بأدب التسبيح أو فن التسبيح كان يهدف إلى عرض مقترح فني جديد يسمح للشاعر بأن يتحول من أدب الرذيلة إلى أدب الفضيلة دون أن يكون مضطرًا إلى حمل غريزته على استبدال الضعيف بالجيد أو الخلط بينهما.

لكن الشعرية التي سمح لها الشاعر التائب بأن تتسلل في خفاء إلى هذا المؤلف فاجأت معاصريه بجنس أدبي غير مألوف لم يستطيعوا رده إلى الشعر ولا إلى النثر فنسبوا صاحبه إلى معارضة القرآن الكريم، واضطروه إلى أن يتخلى عنه ليقترح أشكالاً عجزت عن إرضاء نزعة التجويد لديه وقصرت عن الرقي إلى بهاء المصنف المتهم كما تمثلته غريزته، فكان ذلك من الأسباب التي جعلته يصالح أدب الدنيا من خلال الرسائل المختلفة التي أملاها في عزلته.

ثانيًا - الفصول والغايات وشبهة الشعرية المتسللة

عندما دعا الشاعر التائب إلى إحلال أدب التسبيح محل الشعر وغيره من صنوف الأدب الدنيوي كان هدفه النقدي بناء كتابة فنية جديدة تستمد موضوعها من معين التوحيد والفضيلة، وشكلها وجمالها من التجويد الذي تقدر عليه غرائز الفصحاء، وقد ذهب إلى أن من القبائح التي لا تليق بالعبد المؤمن أن يطمع في نيل نعيم الجنة «وهو إذا سَبَّحَ اللهَ لَحَنَ»[2] لجهله[3] بأساليب اللغة وضعف فصاحته.

---

(١) نفح الطيب: ٢/٧٦٦.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٨.

(٣) يفسر هذا مزجه التسبيح بدروس مبسطة في المعجم والنحو والصرف والعروض والقراءات وغيرها من المعارف اللغوية والأدبية التي يستطيع بها المسبح أن يرتفع بتسبيحه إلى رتبة الأدب الرفيع.

إن السمع – في رأي أبي العلاء – يسرع إلى الأصوات المطربة وإن كانت تلوك معاني فاجرة، ولذلك يجعل من العناية بعنصر الإطراب في مسموع أدب التسبيح شريطة من شرائط نجاحه وتأثيره، فالفم الفصيح الذي سقطت بعض أسنانه يفقد أداة من أدوات التصويت[1] المطرب والفصاحة الملذة للأسماع، ولا يتصور الشيخُ المسبحَ قادرًا على التجويد في فن التسبيح إذا سقطت أسنانه وأفسد عليه الدرد مخارج الحروف ومسموعها، ولذلك يحث الفصحاء أصحاب الغرائز على التحول إلى هذا الفن قبل أن تعطل آلة الفصاحة: «السمْعُ سريعٌ إلى صوتِ الخَرِيعِ، والصَّمَمُ خيرٌ من ذاك للمُوفَّقين، إن الَّلطَعَ يَتْرُكُ الفَمَ كله نِطَعٌ، فسبِّحْ ربَّكَ قبْلَ أن يُفْسِدَ عليكَ الدَّرَدِ بعضَ حروفِ المُتكلِّمين»[2].

وإذا كان منطوق هذا الكلام حثًّا على هذا النوع من الأدب فإن مفهومه اشتراط السلامة من الدرد وما يشبهه من عوائق الإفصاح على كل من يريد التحول إلى هذا الأدب النبيل، لأنه كان يريد له أن يصبح فنًّا لا يتعاطاه إلا الفصحاء المجودون والحذاق من أهل الغرائز، وإذا التذت أسماع المتلقين بأصوات التسبيح أفادوا من خيره وهم منتشون بطهر الفضيلة.

ويبدو اهتمام أبي العلاء في مؤلفاته – خصوصًا الفصول والغايات[3] – بالأصوات المسموعة ومخارجها ظاهرة علمية غريبة تتجاوز تعويض الإحساس البصري الذي عطله العمى إلى استكناه مكامن الجمال في تفاعل السمع/الغريزة[4] والمسموع، ولذلك نجده يتخوف مما ستؤول إليه فصاحته إذا ما لحقت أسنانه بأضراسه الذاهبة:

---

(١) انظر رسالة الحروف / رسائله / عطية: ص ٤٨.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢٨٦. والدرد: سقوط الأسنان.

(٣) انظر الصفحات: ٢٦، ٣١، ٧٠، ٧١، ٩٤، ٩٥، ١١٧ وغيرها، وانظر ما يأتي.

(٤) انظر ما تقدم، (مبحث فاعلية الغريزة)، حيث الحديث عن علاقة السمع بالغريزة.

«الآنَ عَلَتِ السنُّ وضَعُفَ الجسْمُ وتَقارَبَ الخَطْوُ وساءَ الخُلُقُ، وعُطِّلَتْ رَحىً لم تكن تُجَعْجِعُ ولكن تَهْمِسُ، كنتُ أقصِرُ طَحْنَها على نفسي وأتَقَوَّى بها دون غيري، ولم يكن لها ضَمانٌ ولكن فَجَعَ بها الزمانُ... وإن تَشَبَّهَ بها في الظَّعَنِ أخَواتُها صارَ لَفْظي من أجلِ ذلك مَشينا وجعلتُ سينَ الكلمةِ شِيناً فلم يَفْهَمْ عني سامِعٌ ما أقولُ، فإذا قلتُ: العَسَلُ مَشْيُ الذئبِ، ظنَّ أني أقولُ «العَشَلُ» بالشينِ المُعْجَمَةِ، ولا أعلمُ أن في كلامهِمْ هذه الكلمةَ....فإن وقَعَ يوماً من الدهرِ إليه شيءٌ مما أُمْلِيهِ فوجدَ فيه السيناتِ شيناتٍ، فلْيعلمْ أن ذلك لِمَا ذكرتُ وأن الذي كَتَبَ سَمِعَ ولم يَفهمْ»[1].

وقد اعترف ابن القارح رغم حسده للشيخ بأن ما سمعه من ألفاظ رسائله أطربه إطراب السماع[2].

وكان الفصول والغايات أول مصنف خرج به الشاعر التائب عن صمته ليجعله أصلا لفن التسبيح من حيث هو شكل أدبي طاهر ورفيع، ويبدو أن هذا الشكل كان جديدًا وغريبًا بالقياس إلى الأشكال التعبيرية التي تصورها النقد العربي وتعود الذوق الأدبي استهلاكها.

إن النظرية البيانية العربية تميل إلى تقسيم الخطاب الأدبي تقسيمًا ثنائيًا يكون به إما شعرًا وإما نثرًا، لكن هذا التقسيم يبدو بعيدًا عما تتطلبه اللغة الاصطلاحية[3] من دقة، فمصطلح شعر يحيل على جنس أدبي محدد معروفة قواعده وقوانينه، هو جنس الموزون، أما مصطلح نثر فلا يحيل على جنس بعينه وإن أحال على عدة أجناس، فالنثر والمنثور والنثير مصطلحات قد يكون المقصود بها سجع الكهان أو

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢٢٢ – ٢٢٣. والمقصود بالرحى وأترابها في كلامه أضراسه وأسنانه. والطريف هنا أن الرواة يختلفون في رواية قوله (اللزوم: ١/ ٢٤٩): أراني في الثلاثة من سجوني...، فيجعل بعضهم الكلمة الأخيرة بالشين ويجعلها آخرون بالسين. انظر الانتصار: ص ٣، حيث ينقل البطليوسي قول ابن العربي: «الذي قرأناه: شجوني، بالشين المعجمة».

(٢) رسالة ابن القارح: ص ٦٢.

(٣) انظر الأسس اللغوية لعلم المصطلح: ص ١٤.

الخطب أو الأمثال أو الرسائل أو التوقيعات أو المقامات أو كل ما سوى ذلك من فنون الكلام غير الموزون.

ويعود هذا الإيهام إلى كون هذا الاصطلاح يستبعد ولا يعرف، لأن المقصود به كل ما ليس موزونًا، وما «ليس موزونًا» ليس جنسًا محددًا، فصفة النثرية تستبعد صفة الشعرية لكنها لا تحل محلها من حيث هي سمة فنية تحيل على جنس أدبي بعينه خلافا لما نفهمه عندما نستعمل مصطلح شعر.

ولعل ثنائية نثر/ شعر هذه أضاعت على البيان العربي فرص الاستثمار النقدي لنظرية الأجناس الأدبية، رغم كون الأجناس من حيث هي منجز حاضرة في النصوص العربية المتباينة الأشكال[1].

ورغم أن أبا العلاء لم ينج من سلطة هذه القسمة الثنائية نجده في حديثه عن أصناف الإبداع يميل نقديا إلى تجاوزها موسعا إياها لتصبح ثلاثية كما يتبين من إشارته إلى طرائق الرجاز في قوله:

مَـنْـطِـقًـا لـيـسَ بـالـنَّـثـيـرِ ولا الـشِّـعْـ
ـــرِ ولا فـــي طَـــرائِـــقِ الـــرُّجَّـــازِ[2]

أو تصبح خماسية كما نجد في قوله عن القرآن الكريم: «ما حُذِيَ على مثالٍ ولا أشْبَهَ غريبَ الأمثالِ، ما هو من القصيدِ الموزونِ ولا الرجزِ من سَهْلٍ وحُزونٍ، ولا شاكَلَ خطابةَ العربِ ولا سَجْعَ الكَهَنَةِ ذوي الأرَبِ»[3].

(١) كان من نتائج هذا الاصطلاح الثنائي الساكت عن الأجناس، أن بعض النقاد المحدثين المتأثرين بالكتابات الغربية ينكر أن يكون الأدب العربي قد عرف الرواية والقصة وما يلحق بهما قبل اتصال الثقافة العربية بالثقافة الغربية، لكن تطور النظرية الغربية نفسها في تصورها للفنون السردية جعلت بعض النقاد المعاصرين ينتبهون إلى أن الأدب العربي غني بهذه الفنون.

(٢) اللزوم: ٦٣٣/١. وقد سبقت الإشارة إلى أن الرجز لديه نمط أو جنس مستقل بنفسه.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

أما إنجازه فيكشف عن أشكال تعبيرية[1] متعددة اقترحها على الأدباء بعد رفضه للشعر، غير أن الفصول والغايات يظل من حيث أهميته وجدته على الذوق العربي ومن حيث اللبس النقدي/ العقدي الذي أثاره أخطر نموذج عرضه.

ومما يحمد لناصر خسرو الذي زار المعرة وأبو العلاء حي أنه أرخ لوقع هذا الشكل الغريب على المتلقين كاشفا عن أن الدهشة الفنية/ العقدية التي أثارها كانت فور إملائه: «كان فيها رجلٌ اسمُه أبو العلاء المعري... وقد سَما في الشعرِ والأدبِ حتى إن أفاضلَ الشام والمغرب والعراق يُقِرّون بأنه لم يكن في عصره من يدانيه ولا يكون. وقد وضع كتابًا سماه الفصول والغايات ذَكَرَ به كلماتٍ مرموزةً وأمثالاً في لفظٍ فصيحٍ عجيبٍ، بحيث لا يقفُ الناسُ إلا على قليلٍ منه ويفهمُه من يقرؤه عليه. وقد اتهموه بقولهم: إنك وضعتَ هذا الكتابَ معارضةً للقرآنِ..... وكان هذا الرجلُ حَيًّا وأنا هناك»[2].

وهي شهادة نفيسة ودقيقة لصدورها عن مورخ محايد لم يكن يعرف الشيخ حتى يتعصب له أو عليه، ولدلالتها على الموقفين اللذين واجه بهما المتلقون الفصول والغايات عند ظهوره: موقف الانبهار والإعجاب بتفاعل المعاني والرموز والمعجم الغريب والألفاظ والصياغة تفاعلاً خرج به النص من الشعر دون أن ينسلخ من شعريته، وموقف الاتهام الذي نجم عن تحول الإعجاب إلى التساؤل المرتاب عن ماهية هذا الشكل الغريب الذي لم يجدوا له نسبًا في ما يعرفونه من فنون الشعر والنثر، وأعني بذلك أن ملابسات الشبهة والاتهام في أصلها فنية[3] لا عقدية.

---

(١) يرجع إلى تعريف القدماء بمؤلفاته لتبين هذه المقترحات التعبيرية. انظر مثلاً الإنباه: ٩١/١ - ١٠٢، وم. الأبناء: ١٤٥/٣ - ١٦٢.

(٢) سفرنامه / تعريف: ص ٤٦٢ - ٤٦٣.

(٣) انظر نظريات الشعر: ص ٧٤ وما بعدها، حيث يتحدث الناقد عما أسماه إشكالية الأسلوب القراني.

I - شبهة المعارضة: فواصل القرآن وفصول الفصول

يعود تاريخ اتهام الشيخ بمعارضة السور والآيات كما تبين من كلام الرحالة الفارسي إلى الفترة التي ألف فيها كتاب الفصول والغايات نفسه[١]، فقد كان هذا المؤلف الذي خرج به عن صمته السبب في كل الشكوك التي أحاطت بعقيدته ومضمون بعض مؤلفاته الأخرى وتحولت بتوالي العصور إلى ما يشبه الأخبار اليقينية.

وقد نجم عن تناقل المؤرخين لهذه الأخبار أن صياغة خبر تهمة المعارضة التي أشار إليها الرحالة الفارسي أصبحت لدى بعضهم جزمًا بأنه عارض القرآن الكريم.

فالخطيب البغدادي يذكر في ترجمته له بعد أن كان قد توفي أنه «عارضَ سُوَرًا من القرآنِ»[٢] لكنه لا يشير إلى الفصول والغايات، وفي القرن السادس يذكر ابن الجوزي أنه رأى «للمعري كتابًا سماه الفصول والغايات يعارضُ به السورَ والآياتِ»[٣]، ويصف الكتاب بالبرودة والركاكة ممثلاً لذلك بفقرة غير واردة في الجزء المنشور، ومختلفة عن نمط الفصول والغايات التي تضمنها.

وقد اطرد هذا الجزم بمعارضته القرآن في المصادر اللاحقة[٤] فأصبح يصاغ في أخبارمنقولة يجزم بعضها بأنه عارضه بهذا الكتاب وبأنه عنونه[٥] بالفصول والغايات في محاذاة السور والآيات، وأسرف بعض المؤرخين فسماه قرآن أبي العلاء[٦].

---

(١) انظر النثر الفني في القرن الرابع: ١/٢٣٦ و٦٦ و٧٢ - ٧٩، والعروض والقوافي/ الطويل: ص ٣٧.

(٢) تاريخ بغداد: ٤/٢٤١.

(٣) المنتظم: ٨/١٨٥.

(٤) مثل سفرنامه ودمية القصر والمنتظم وإنباه الرواة ومعجم الأدباء، ومرآة الزمان وتاريخ الإسلام والوافي بالوفيات ونكت الهميان والبداية والنهاية، ولسان الميزان والصبح المنبي.

(٥) الصبح المنبي: ص ٥٥.

(٦) نفسه / نفسه: ص ٤٢٦.

وقد أدت المبالغة في البحث عن القرائن المقوية لاتهامه بالزندقة إلى أن الزمخشري المفسر المعتزلي – وأبو العلاء كان خصمًا[1] للمعتزلة – ذكر في تفسيره لقوله تعالى: «إِنَّها تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالقَصْرِ كَأَنَّهُ جِمَالاتٌ صُفْرٌ»[2] أن أبا العلاء في قوله:

حمراءَ ساطعةَ الذوائبِ والدُّجى
تَرْمِي بكلِّ شَرارةٍ كَطِرافِ[3]

«قصدَ بخبثه أن يزيدَ على تشبيهِ القرآنِ، ولِتَبَجُّحِهِ بما سُوِّلَ له من توهُّمِ الزيادةِ جاءَ في صدرِ بيتِه بقولِه «حمراء».... فأبْعدَ اللهُ إغْرابَهُ في طِرافِه وما نَفَخَ به شِدقَيْهِ من استِطْرافِهِ»[4].

والبيت الذي يضعه الزمخشري موضع الشبهة من أشعار السقط أي من الأشعار التي قالها عندما كان شاعرًا ظريفًا يخوض كما ذكر هو نفسه في الجد والهزل[5]، وإنما كان ذلك قبل اعتزاله.

وقد رد بعض القدماء كلام الزمخشري بقوله: «ولا أدري من أين له أنه قصدَ الزيادةَ على تشبيهِ القرآنِ، فمِن المعلوم أن القصرَ أعظمُ من الطِّرافِ، وهي خيمةٌ من الأدَمِ الأحمرِ يتخذُها الأتراكُ البادونَ ومَياسِيرُ العَرَبِ، ولكن الزمخشريَّ مع فضلِه كان حَديدَ المِزاجِ كثيرًا، وما أحسنَ استعارةَ الذوائبِ للنارِ»[6].

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٦٥ – ٤٦٦، حيث يسخر أبو العلاء – معرضًا بالقاضي عبد الجبار – من مفهوم التوبة لدى المعتزلة الذين كانوا يرون أن إعلانها يمحو كل الكبائر ولو كثرت، وحيث يسخر من العالم المعتزلي الذي يشرب الخمرة نهارًا ويشهد أصحابه قبل نومه على التوبة من شربها، ثم يستيقظ صباحًا ليشربها ويشهدهم قبل النوم على توبته منها وهكذا. وانظر: ص ٢٤٨، حيث يجعل صورة مصباح الأبيل إشارة إلى قلة حسنات ابن القارح وسط ظلام الذنوب الكثيرة التي يتوهم هذا المعتزل أن إعلان التوبة كاف لمحوها.

(٢) المرسلات / ١: ٣٢ – ٣٣.

(٣) سقط الزند/ ش: ص ١٣٠٧.

(٤) الكشاف: ٤/٦٨١.

(٥) انظر قوله: «وما اعتزلت إلا بعدما جددت وهزلت» الفصول والغايات: ص ٢٩٨، ورسائله / عطية: ص ٩٣.

(٦) نزهة الجليس / تعريف: ص ٣٦١ – ٣٦٢.

وما نخشاه ونحن نتعرض لشبهة المعارضة أن يكون غضب العلماء من الجرأة التي بنيت عليها بعض أبيات اللزوم هو الذي جعلهم يعودون إلى الفصول والغايات ليتساءلوا عن دلالته الحقيقية وغاية صاحبه من تأليفه، لكن ما يلاحظ أن بعض المؤرخين احترسوا عن قصد عند نقل خبر تهمة المعارضة وآثروا عدم قذفه بأمور لا يعلم حقيقتها إلا الله.

فالباخرزي بعد قوله: «واللهُ العالمُ ببصيرتِه والمطَّلعُ على سريرتِه»[1]، يذكر أن الألسن إنما تحدثت بإساءته «لكتابِه الذي زعموا أنه عارضَ به القرآنَ وعَنْوَنَهُ بالفصول والغايات»[2]، بينما يكتفي السمعاني في إشارته إلى التهمة بقوله: «وقيلَ إنه عارضَ سُوَرًا من القرآن»[3].

والغريب أن سبط ابن الجوزي الذي يصرح بأن له كتابًا عارض[4] به السور والآيات سماه الفصول والغايات يذكرأن له النثر البديع ويمثل لذلك بنقول[5] من الفصول والغايات نفسه.

وخلافًا لمن[6] اتهموه بالمعارضة اعتمادًا على الأخبار المتعلقة بعقيدته نفى بعض المؤرخين هذه التهمة بعد أن نظروا في الكتاب وتبين لهم أنه بعيد عما اتهم به، فقد نسب إلى ابن سنان أنه رغم قوله بالصرفة[7] كان مقتنعا بأن هذا الكتاب

---

(١) دمية القصر: ١/١٥٧.

(٢) نفسه: ١/١٧٥.

(٣) الأنساب: ١/٤٨٤. وانظر تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥، حيث ينقل الذهبي قول السلفي عن الكتاب محترسًا من اتهام الشيخ: «وكأنه معارضة منه للسور والآيات».

(٤) مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥١.

(٥) نفسه / تعريف: ص ١٥٥. والأغرب أنه يكشف عن أن جده ابن الجوزي الذي كان عنيفًا في حملته على أبي العلاء، اعتمد في بعض فقر المدهش على بعض أبيات اللزوم. انظرقوله في المدهش (ص ١٥٥): «محبة الدنيا محنة عيونها بابلية كم فتحت باب بلية»، وقارن بقول الشيخ في اللزوم (١/١٧٤): البابلية باب كل بلية...

(٦) انظر أبو العلاء وما إليه: ص ٢٧٢ - ٢٧٤ و٢٩٧ - ٢٩٨، والجامع: ٢/ ٧٨٤.

(٧) انظر إشارة الحموي إلى أن ابن سنان الخفاجي ألف في ذلك كتابًا. معجم الأدباء: ٣/١٣٩ - ١٤٠.

إذا تأمله العاقل علم أنه بعيد[1] عن المعارضة، وأنه «بِمَعْزِلٍ عن التشبيهِ بنظمِ القرآنِ العزيزِ والمُناقَضةِ»[2].

ويذكر ابن العديم أن الفصول والغايات «هو الكتابُ الذي افْتُرِيَ عليه بِسَبَبِهِ وقيلَ إنه عارضَ به السُّوَرَ والآياتِ تَعَدِّيًا عليه وظُلْمًا، وإفْكًا أقْدَموا عليه وإثْمًا، فإن الكتابَ ليس من بابِ المعارضةِ في شيءٍ»[3]، لكن الدفاع عن الشيخ من خلال تبرئة الكتاب من شبهة المعارضة وقرن العنوان بعبارة «في تمجيد الله والعظات» عوض «في محاذاة السور والآيات» لا يبطل أخبار الاتهام، لأن الكتاب قد وضع فعلا موضع الشك كما شهد بذلك الخبر الذي نقله ناصر خسرو، ولذلك نعتقد أن تسميتي[4] الكتاب المبرئة والمتهمة على السواء لا أصل لهما فى التصنيف، ويقوي ذلك أن بعض المصادر[5] تكتفي بتسمية الكتاب بالفصول والغايات دون أن تضيف إلى ذلك عبارة أخرى، وأن أبا العلاء اعتاد بناء عناوين كتبه على كلمتين كما يتبين من أسماء جل مصنفاته[6].

ويبدو أن عوامل متعددة تضافرت لتجعل هذا الكتاب يوضع موضع الشبهة والتهمة، ومن هذه العوامل الحزم الذي أصبح أولو الأمر يواجهون به في نهاية القرن الرابع مظاهر الجرأة والانحراف[7] التي أصبحت مؤلفات بعض المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة تصطبغ بها، وقد كان من نتائج الصرامة في الرد على المغالين منهم أن

---

(١) الصبح المنبي: ص ٥٧.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٤٢٦.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٤) المقصود العبارة الأولى والعبارة الثانية. وانظر في التسمية المبرئة: إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٥) انظر المنتظم: ١٨٥/٨، وإنباه الرواة ٩١/١، وإرشاد الأريب: ١٤٦/٣، ومرآة الزمان / تعريف: ص ١٥١.

(٦) انظر الإشارة إلى أسماء كتبه في الإنباه: ١/ ٩١ – ١٠٢، وإرشاد الأريب: ١٤٥/٣ وما بعدها، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧. ومن كتبه القليلة التي بنيت أسماؤها على كلمة واحدة: القائف....

(٧) انظر حديث أبي العلاء عن بعض الزنادقة في رسالة الغفران: ص ٤١٤ وما بعدها.

الخليفة العباسي القادر بالله أمر بنكبة[1] من كان يشتغل بالكلام والفلسفة في عهده فأحرقت كتبهم وصلبوا.

وقد أدى هذا التحول الفكري إلى الشك في سلامة أصحاب المؤلفات الدينية التأملية التي التبس فيها التسبيح بالتفكير الفلسفي فبدت كأنها أسلوب مقصود في التصنيف اختاره بعض الزنادقة لدس المحن[2].

ومن هذه العوامل أيضًا أن أبا العلاء بدا بطريقة تصويره لبيان بعض الأدباء كأنه يقول بالصرفة، وهو مذهب[3] لجماعة من المتكلمين والشيعة زعموا أن «القرآنَ لم يخرقِ العادةَ بالفصاحةِ حتى صار معجزة للنبي (ﷺ)، وأن كلَّ فصيحٍ بليغٌ قادرٌ على الأتيانِ بمثله، إلا أنهم صُرِفوا عن ذلك، لا أن يكون القرآنُ في نفسه معجزَ الفصاحةِ»[4]، وقد كان من نتائج هذا المذهب أن بعض الفصحاء تجرؤوا على القرآن[5] وحاولوا النظم على أسلوبه مخفين ذلك أو مظهرين له.

وقد جعل الحموي[6] بعض ما نقله من الفصول والغايات – وإن لم يشر إليه – دليلاً على أن أبا العلاء كان من هؤلاء الذين أظهروا معارضتهم للقرآن، وقرنه المراكشي[7] بمسيلمة وابن المقفع وهو يحتج بعجزهم عن مقاربة فصاحة القرآن على بطلان القول بالصرفة.

(١) انظر المنتظم: ٢٨٧/٧، وتاريخ ابن خلدون: ٤ / ١٠٢٠.

(٢) انظر المنتظم:١٨٥/٨، حيث يهاجم ابن الجوزي التوحيدي وابن الراوندي وأبا العلاء ويتهمهم بأنهم كانوا يدسون في تسبيحهم المحن.

(٣) انظر تفسير الحديث عن هذا المذهب والقائلين به في: إعجاز القرآن في مذهب القاضي عبد الجبار/ ر. م: ٦٠٩/٣ – ٦٦٠.

(٤) إرشاد الأريب: ١٣٩/٣.

(٥) نفسه: ١٤٠/٣.

(٦) نفسه: ١٤٠/٣.

(٧) انظر الإتقان: ١١٩/٢، حيث الإشارة إلى أن «مسيلمة وابن المقفع والمعري وغيرهم قد تعاطوها فلم يأتوا إلا بما تمجه الأسماع......».

والراجح أن من نظموا على الأسلوب القرآني قولا بالصرفة كانوا سليمي النية لأنهم لم يكونوا يريدون بما كتبوه تحدي فصاحة القرآن، ولكن الاحتجاج لمذهبهم والإفحام الجدلي لمخالفيهم بالإقدام على المعارضة، ولعل بعضهم لم يكن يرى في الأخذ بهذا الرأي بعد الاقتناع به أي إخلال بالعقيدة، ورغم كل ذلك لا يبدو الشيخ في حاجة إلى أن نعتذر عنه بمثل هذا.

إن أبا العلاء في تنويهه ببيان الوزير المغربي يجعله كالنبي حين يعد رسالته التي وصلت «بمنزلةِ الآياتِ التِّسْعِ التي أَلْقاها الرحْمَنُ على ابنِ عِمْرانَ»[1]، ويعتبر قراءتها عبادة ونسكًا ويشبهها بالوحي الذي لم يأت مخلوق[2] بمثله، وإذا كان الناس يزعمون أنها لا ترقى إلى فصاحة القدماء، فإنهم في ذلك مثل كفار قريش الذين أعظموا اللات والعزى وأنكروا «ما جاء به محمد «ﷺ» من الآيات»[3]، وقد اعترف بأنه لايمانه بالوزير وحلفه على ما يصف من بيانه حلف تسبيح جعل الذين لا يعلمون يستجهلونه ويتكلمون في معتقده[4]، لكنه لم يستطع أن ينكر إعجاز فصيح فاق بفصاحته الأموات والأحياء[5] جميعًا.

ولا تختلف هذه المبالغة الفنية في تصوير بيان الوزير المغربي عن قوله في بعض الفصحاء:

أيَدفَعُ مُعْجِزاتِ الرُّسْلِ قَوْمٌ
وفيكَ وفي بَديهَتِكَ اعْتِبارُ[6]

ولا عن افتخار بعض الشعراء في القرن الرابع بأنهم أنبياء ظهروا بآياتهم المعجزة في غير أوانها:

---

(١) رسالة المنيح / رسائله / عطية: ص ١٣. وانظر طبعة إحسان عباس: ١/١٦١.

(٢) نفسه: ص ٢١، وانظر: ط. إحسان عباس: ١/١٧٧.

(٣) نفسه: ص ٢١، وانظر: ط. إحسان عباس: ١/١٧٨.

(٤) نفسه: ص ٣٠، وانظر: ط. إ. عباس: ١/١٧٦ – ١٧٧.

(٥) نفسه: ص ٣٠، وانظر: ط. إ. عباس: ١/١٧٧.

(٦) سقط الزند/ ش: ص ٨١٠.

ظـهـــرتُ بِـآيـتـي فـي غـيـرِ قَـوْمِـي
ولـم أنْـظُـرْ بِمُـعْـجِـزِهَـا أوَانِـــي[1]

أو بأن أشعارهم عند الإنشاد تسبيح وتراتيل يتعبد بها:

نَـظَـمَـتْ لـيَ الحُـسْـنَ المُـبَـرِّزَ والـهُـدى
فـكـأنـنـي بِـنَـشِـيـدِهِـنَّ أَسَـبِّـحُ[2]

وقد مدح أبو العلاء بيان نفس الوزير في رسالة الإغريض بأنه خشن فحسن ولان فما هان[3]، ولا يختلف هذا المدح عن فخر بعض شعراء القرن الرابع بأن أشعارهم تجمع بين الجزالة والليونة[4]على تناقضهما، والجزالة أو الفخامة، والعذوبة أو الرقة اللينة لا تجتمعان[5] عند العلماء - لتعارضهما - إلا في القرآن الكريم، فلماذا يتهم الشيخ بالمعارضة ولا يتهم هؤلاء الشعراء.

لقد كانت الغاية من تشبيهه الرسالة التي تلقهاها أهل المعرة من الوزير المغربي بالكتاب المقدس السخرية من عي أدباء هذه المدينة وعجزهم عن الرد، لكن هذه السخرية نفسها أصبحت سبيلاً إلى التعرض للآراء المتعلقة بإعجاز القرآن الكريم وخرس العرب رغم فصاحتهم أمام بيانه، وكانت مقولة الصرفة من بين الآراء التي تعمد أن يفسر بها حصر أدباء المعرة وقصورهم عن مداناة الوزير في بيانه، فهؤلاء الأدباء «قد نزلتْ بهم خَلَّةٌ من خِلالِ الأشقياءِ الكفارِ، وذلك أنهم بأَسَدِ البلاغةِ افْتُرِسوا وبأسبابِها عُقِدَتْ ألْسِنَتُهُمْ فخَرِسوا، فكأنما قيلَ لهم: [هذا يومُ لا ينطقونَ ولا يُؤْذَنُ لهم فيَعْتَذرون]، وإنما غَرِقوا في لُجِّ التُّبَانَةِ فصَمَتوا وسَمِعوا صواعِقَ

(١) ديوان مهيار: ١٥٥/٤.
(٢) نفسه: ٢١٦/١.
(٣) رسائله / عطية: ص ٤٠.
(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ص: ٤٠.
(٥) انظر الإتقان: ١٢١/٢ - ١٢٢، حيث ينقل السيوطي رأي الخطابي.

الإِبانةِ فخَفَتوا، فقَلَمُ كاتبِهِمْ عُودُ الناكتِ وجوابُ بَليغِهِمْ حَيْرَةُ الساكتِ، على أنهم قدْ رامُوا تصريفَ الخطابِ فصُرِفوا وعَرفوا مكانَ فضلِه فاعْتَرفوا.. واستنْهَضَتْهُمُ الهِمَمُ إلى مداناتِه فعَجَزوا»[1].

لكن حديثه عن فصاحة الوزير وخرس أهل المعرة أمامه صرفًا أو عجزًا يظل مجرد تصوير بياني فني، فرغم أن الشيخ استثنى نفسه ضمنيًّا من سبة العجز برده عليه واعترف بأن ما قاله جعل الناس يتكلمون في عقيدته، لا يمكن أن يعد ذلك شاهدًا على أنه كان يلمح إلى أن الفصحاء قادرون لذهاب زمن الإعجاز على معارضة القرآن وبيانه.

إن مؤلفاته التي وصلتنا لم تتضمن ما يمكن أن يكون دليلاً على انتسابه إلى مذهب من قالوا بالصرفة، وإن كانت تسميته لشعر أبي الطيب بمعجز أحمد[2] تنظر إلى رسول الإسلام والكتاب المنزل عليه، وكان وصفه له بأنه لا يمكن أن تغير لفظة منه بأحسن منها أو مثلها حسنا[3] يشبه رأي من جعل وجه الإعجاز القرآني يتجلى في أنه لو نزعت منه لفظة ثم أدير لسان العرب على لفظة أحسن منها لم توجد[4]، ولذلك فإن غرابة الفصول والغايات عن الأجناس الأدبية العربية المعروفة تظل من أهم العوامل التي أدت إلى الاشتباه فيه وفي صاحبه.

لقد انتهى كثير من العلماء الذين كتبوا عن أوجه الإعجاز في القرآن الكريم إلى أن الكتاب المنزل مخالف لكل الأساليب المعروفة، وخارج عن أصناف كلام العرب وأساليب[5] خطابهم، لا هو من باب السجع ولا هو من باب الشعر، وأن

(١) رسائله / عطية: ص ١٠. والاقتباس من سورة المرسلات/ آ: ٣٥ ــ ٣٦.

(٢) انظر ثبت مؤلفاته في معجم الأدباء: ٣/١٤٥ وما بعدها، والإنباه: ١/٩١ – ١٠٢.

(٣) انظر ما تقدم، (معجز أبي الطيب)، والمثل السائر: ١/٣٠٥.

(٤) انظر الإتقان: ٢/١١٩.

(٥) إعجاز القرآن: ١/٥١ – ٥٢.

فصاحته وغرابة[1] أسلوبه ونظمه العجيب الذي جعله يختلف عما قبله وما بعده وجه من أوجه إعجازه.

ويبدو أن نقض الكتاب العزيز للعادة[2] قد جعل عامة العلماء يتوهمون أنه بمباينته لجميع الأساليب المعروفة وتميزه بترتيبه ونظمه الخاص به صار كالجنس، وأن خصيصة المخالفة نفسها هي مصدر الجنسية، وعندما خرج أبو العلاء على الناس بأسلوب الفصول والغايات الذي خالف فيه ما كان يعرفه المتلقي العربي من أجناس وأشكال أدبية توهموا أنه بمخالفته أساليب الشعر والنثر كان يقصد إلى معارضة القرآن.

وقد كان أبو العلاء واعيًا بأنه يعرض شكلاً غريبًا خارجًا عما هو معتاد من أساليب الكتابة وأشكالها كما يتضح من قوله في نفس المصنف: «.. فهبْ لي ما أبلغُ به رِضاك من الكَلِم والمعاني الغرابِ»[3].

ولعل خروجه بسجعه المفصل المتفاوت الطول عن أسلوب الشعر المتوازن المعروف كان بحثًا عن هذه الغرابة، لكن هذه المخالفة نفسها كانت شبهة، فجمهور العلماء ينفون السجعية عن نظم القرآن ويسمون ما أشبه السجع من نظمه فواصل تمييزا لها من القوافي والأسجاع.

وليس هذا التمييز مجرد مخالفة في منطوق المصطلحات، فمفهوم الفاصلة لدى العلماء يختلف من حيث أسسه الجمالية عن الأسجاع لأن التوازن في الجمل المسجعة شرط من شروط جودتها، واختلال توازنها وتفاوتها من حيث الطول والقصر يجعلها

---

(١) تفسير الفخر الرازي: ٢٠٣/١٧ و٢٠/١٢٠، والإتقان: ١١٩/٢، والشفا لعياض / نقلاً عن الإتقان: ١٢٢/٢.
(٢) الإتقان: ١٢٢/٢.
(٣) الفصول والغايات: ص ٦٢.

مذمومة بينما يعد تفاوت[1] الفواصل في النظم القرآني سرًّا من أسرار بيانه وعذوبته، ولذلك لم يكن ابتعاد أبي العلاء عن أساليب التسجيع المعروفة[2]، واستعماله في وصف بناء المؤلف مصطلحًا قريبًا من الفاصلة هو الفصول الذي يبدو كالمأخوذ من قوله تعالى: [كتابٌ فُصِّلَتْ آياتُهُ[3]].. ليُتلقى بمنأى عن شبهة المعارضة.

إن أوجه[4] الإعجاز التي ذكرها العلماء متعددة، ومن بين ما ذكروه وإن لم يشتهر كون القرآن أعجز العرب بترتيب[5] لم يعلموا وجهه أو بنسق «قد حدثَ عنه ضربٌ من الوزنِ يعجِزُ الخلْقُ عن أن يأتوا بمثله»[6]، وعندما نتأمل النسق الذي أتى به أبو العلاء نجده – كما سأبين – يبدو كأنه يميل إلى نوع من الإيقاع شبه الشعري، ولهذا لا نستبعد أن يكون نسق فصول الكتاب وغاياته قد أول بأنه بحث عن هذا الترتيب المجهول، أي بأنه معارضة للقرآن.

أما مضمون الكتاب فهو في تمجيد الله والمواعظ والحكم دون أي لبس، إلا أن اقترانه بشكل غريب وضع موضع الشبهة جعله هو نفسه يثير الشكوك.

فالتأله أوالنسك كان سلوكًا لغير قليل ممن ادعوا الألوهية والنبوة[7]، وقد ذكر ابن الجوزي في حملته على بعض من رماهم بالزندقة أن محن هؤلاء كانت تدس في الحمد والتسبيح[8]، ولذلك فإن ما ضمنه الشيخ كتابه من تسبيح ومواعظ أصبح

---

(١) انظر إعجاز القرآن: ١/٩٩.

(٢) يصف طه حسين (مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٠٦) الفصول والغايات بأنه نثر مسجع مفصل، ويصفه عبادة (أبو العلاء الناقد الأدبي: ص ١٢٧) بأنه نثر التزم فيه ما لا يلزم. وانظر كشاف مصادر أبي العلاء: ص ١٧٧ و٢١١ و٢٥١، حيث يشير المؤلف إلى دراسة (فيشر وهارتمان)، وإلى باحثين آخرين اهتموا به.

(٣) فصلت / الآية: ٣.

(٤) انظر الإتقان في علوم القرآن: ٢/١١٦ وما بعدها.

(٥) انظر الإتقان: ٢/١١٨.

(٦) دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤.

(٧) انظر: من تاريخ الإلحاد: ص ٢٤.

(٨) المنتظم: ٨/١٨٥، وانظر قوله في تلبيس إبليس / تعريف: ص ٣٩٠، حيث يتهمه بالزندقة والإلحاد.

لاقترانه بشبهة المعارضة التي أثارها الشكل سببًا في زيادة شك بعض الناس في قصده وفي الغاية من «تطاوله المتوهم» على أسلوب القرآن لاتخاذه قالبًا لتسبيحه.

وقد ذكر الباقلاني[1] أن من اتهموا ابن المقفع بمعارضة القرآن إنما نظروا إلى ما في كتابه الدرة اليتيمة من حكم وديانات، وكل ذلك في رأيه تهويل.

ويبدو أن مثل هذا التهويل قد لابس الشكوك التي جعلت بعض العامة ومن مال إليهم من العلماء في عصره يتهمونه بمعارضة القرآن الكريم اتهاما تلقف بعض العلماء اللاحقين خبره فتناقلوه دون تمحيص.

أما الشيخ فلا نعثر في مؤلفاته على ما يمكن أن يعد دليلاً صريحًا على تطاوله وتجرؤه على أسلوب الكتاب العزيز، أو على أنه - قولا بالصرفة - آنس من نفسه القدرة على معارضته.

أما موقفه العقدي الصريح من الإعجاز القرآني فقد عبر عنه في سياق رده على ابن الراوندي بقوله: «وأَجْمَعَ مُلْحِدٌ ومُهْتَدٍ وناكبٌ عن المَحَجَّةِ ومُقْتَدٍ أن هذا الكتابَ الذي جاء به محمدٌ (ﷺ) كتابٌ بَهَرَ بالاعجازِ ولقِيَ عَدُوَّه بالإرجازِ»[2]، وهذا هو نفسه الرأي الذي قال به جمهور العلماء.

ولا توجد في كلامه أية قرينة تفيد قوله بالصرفة حتى يحمل الفصول والغايات على أنه معارضة للقرآن الكريم، فقد كان الشيخ مقتنعًا بأن «الآيةَ منه أو بعضَ الآيةِ لَتَعْتَرِضُ في أفْصحِ كَلِمٍ يَقْدِرُ عليه المخلوقون فتكون فيه كالشهابِ المُتَلألِئِ في جُنْحِ غَسَقٍ والزَّهْرةِ الباديةِ في جُدوبٍ ذاتِ نَسَقٍ، فتبارك الله أحسنُ الخالقين»[3].

---

(١) إعجاز القرآن: ١/٤٦.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٧٣.

إن أسلوب القرآن الكريم كان لديه فوق أي كلام يقدر عليه المخلوقون، وهذا نفي صريح لمنهب الصرفة وتسليم بعظم[1] شأن القرآن الكريم وإعجازه المطلق، أما الخبر الذي زُعِمَ فيه أنه لما قيل له: أين هذا من القرآن؟ قال: «لم تَصْقُلْهُ المحاريبُ أربعَمائةِ سنةٍ»[2] فالوضع ظاهر عليه، لأنه لم يرد إلا في مصدرين متأخرين[3] نقلاه عن السلفي[4] المتوفى سنة ٥٧٦هـ الذي تفرد دون غيره من المؤرخين بإيراده، ولم يكن ابن الجوزي الذي بالغ في التحامل على الشيخ ليسكت عن هذا الخبر لو كان قد تنوقل في عصره.

أما ما أورده البديعي في القرن الحادي عشر، فليس في حقيقته إلا صياغة جديدة لهذا الخبر الفريد، فهو في سياق ذكره «قرآن المتنبي» يشير إلى «أن أبا العلاء المعري عارضَ القرآنَ بكتابٍ وعَنْونَهُ بالفصولِ والغاياتِ في مجاراةِ السُّوَرِ والآياتِ، فقيلَ له: ما هذا إلا جَيِّدٌ، إلا أنه ليس عليه طُلاوةُ القرآنِ، فقال: حتى تَصقُلَه الألْسُنُ في المَحاريبِ أربعَمائةِ سنةٍ، وعند ذلك انظُروا كيف يكونُ»[5]، لكنه لا يذكر المصدر الذي نقل منه الخبر، وفي ذلك ما يفيد أن ما تفرد بذكره في عصر جد متأخر ليس إلا تزيدًا وإسهابًا في رواية موضوعة يبدو أن تاريخها يبدأ مع مرويات السلفي.

إن شبهة المعارضة التي جعلت المتأخرين يختلفون في حقيقة عقيدة الشيخ لم تنشأ عن سلوك أو كلام صريح يشهد بأنه كان لضعف عقيدته أو لقوله بالصرفة

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٤٧٣.

(٢) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥، ولسان الميزان: ١/٢٠٦.

(٣) تاريخ الإسلام ولسان الميزان. انظر الهامش السابق.

(٤) لقوله بالبناء للمفعول: «هذا إلى ما يُحكى عنه في كتاب الفصول والغايات وكأنه معارضة منه للصور والآيات: فقيل له: أين هذا من القرآن؟ قال: لم تصقله المحاريب أربعمائة سنة». تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٥. ولم يرد هذا الخبر المنسوب إلى السلفي في معجم السفر، ولعله ورد في معجميه الآخرين اللذين خصصهما لمشيخة أصبهان ومشيخة بغداد.

(٥) الصبح المنبي: ص ٥٥.

يطمع في محاذاة سور القرآن وآياته، ولكنها تعود إلى سوء تأويل بعض المتلقين للشكل الفني الذي حاول الشاعر التائب من الشعر تأصيله واقتراحه قالبا فنيا لأدب الفضيلة والتسبيح.

ولعل الذي جعله لا يحترس من تهمة المعارضة أنه أراد أن يقدم كتابة شبه شعرية جديدة على المتلقي العربي، كتابة تنأى عن صورة الشعر الذي طلقه بنأيها عن الوزن وتقترب منها باستعارتها بعض عناصره وشرائطه، لكنه وهو يتستر على شعرية الفصول والغايات لتجنب شبهة الرجوع إلى هنوات الشعر جر على نفسه تهمة معارضة السور والآيات.

II - الشعرية المتسللة: شعرنة النثر

عندما أعلن الشاعر المعتزل أنه تاب وطلق الشعر علل ذلك بأن الفضيلة استهوته وأن هذه الصناعة لا تجود إلا بالكذب[1] والرذيلة، وقد كان هذا الربط الصريح بين الشر والجودة الشعرية قيدًا نقديًّا صارمًا رسم به الحدود الدقيقة الفاصلة في رأيه بين مفهوم الشعر الجيد وبين مفهوم النظم الضعيف.

وعندما عرف الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، بدا أنه يقترب من تصور الفلاسفة له بذكره الوزن دون القافية التي تعد مجرد زيادة يختص بها الشعر في لسان العرب[2] وينأى عنه بسكوته عن التخييل.

ولم يكن ذلك مجرد توسط مجاني بين الحدين الفلسفي اليوناني والنقدي العربي، فعدم ذكره القافية يجعلها شريطة مشتركة بين الشعر وغيره[3] وقابلة لأن تستثمر من حيث هي قيمة صوتية في بناء المنظوم والمنثور على السواء، وسكوته عن التخييل

---

(١) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠، وما تقدم.

(٢) انظر منهاج البلغاء: ص ٨٩، حيث قول حازم: «الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول (حد الشعر).

اكتفاءً بالوزن يمنع النقاد من أن يلحقوا بالشعر ما افتقر إلى الوزن من الكلام ولو توافرت فيه شرائط الشعر التخييلية فكان قولاً شعريًّا مخيلا[1].

ويبدو أنه لم يكن يهدف فحسب إلى منع توسيع مفهوم الشعر ليشمل القول الشعري[2]، ولكن إلى أن ينفي عن نفسه شبهة نقض توبته من الموزون والرجوع إلى هنواته، ويتيح لنفسه ولكل ذي غريزة رافض لرذائل الشعر فرصة استثمار شرائطه الكامنة في القول الشعري[3] المفتقر إلى الوزن دون الانتساب إليه صراحة.

وقد كان الفصول والغايات الجنس الأدبي العربي الجديد الذي سمح للشعرية بأن تتسلل إلى المنثور دون أن يعد ذلك شعرًا أو رجوعًا إلى الشعر، أي بجعله كالمحاورات السقراطية[4] والأقوال المناندرية[5] وما أشبههما منزلة بين الشعر والنثر، أو كتابة شعرية مقنعة يحول حد الشعر ومفهومه لديه دون انتسابها إلى جنس المنظوم.

ورغم أن المبحث[6] لا يتسع للتدقيق في تحليل بناء الفصول والغايات وتتبع طرق التخييل الخفية التي استعارها له من الشعر فاقترب به منه، نشير إلى أن التخييل «في الشعرِ يقعُ من أربعةِ أنحاءٍ: من جهةِ المعنى، ومن جهة الأسلوبِ، ومن جهة اللفظِ، ومن جهة النظْمِ والوزنِ»[7]، وإذا استثنينا الوزن بمفهومه العروضي فإن تسلل الشعرية إلى بنية هذا الجنس الجديد عن طريق جهات التخييل الأخرى كلها يصبح محتملاً.

---

(١) انظر تفصيل الكلام على ذلك في مبحث الثمرات النقدية: القسم الأول.

(٢) أي الكلام المخيل المفتقر إلى الوزن، الذي يختص عند الفلاسفة بكونه شعرًا غير مكتمل. انظر تفصيل ذلك في: ٦٣/١، وانظر الملل والنحل: ١٥٣/٢، حيث يقول الشهرستاني عن حكماء اليونان: «فمنهم الشعراء الذين يستدلون بشعرهم، وليس شعرهم على وزن وقافية، ولا الوزن والقافية ركن في الشعر عندهم».

(٣) بالمفهوم الفلسفي الموضح في الهامش السابق.

(٤) انظر فن الشعر: ص ٦ / هامش ٤.

(٥) انظر ما تقدم، وملامح يونانية: ص ١٥.

(٦) تحتاج الفصول والغايات إلى دراسة أسلوبية خاصة للكشف عن شعريتها.

(٧) منهاج البلغاء: ص ٨٩.

إن غرابة الفصول والغايات من حيث هي جنس أدبي يقترحه الشاعر التائب كانت من الأسباب التي وضعت الكتاب موضع الشبهة، ويبدو أنه تعمد هذا الإغراب كما تعمد التلبيس النقدي لا من حيث الخروج بالبناء الفني عن أساليب الشعر والنثر[١] المعروفة فحسب، ولكن من حيث إبهام الدلالة النقدية/الفنية لعنوان الكتاب أيضا لتعدد المفاهيم التي يحيل عليها مصطلحًا فصل وغاية مع قابلية[٢] المؤلف لأن يفسر بها كلها.

فالمصادر القديمة تكتفي في معظمها بالإشارة إلى أن هذا الكتاب «موضوعٌ على حروفِ المعجمِ ما خلا الألِفَ، لأن فَواصلَه مبنيةٌ على أن يكون ما قبل الحرفِ المعتَمَدِ فيها ألِفًا، ومن المحال أن يجمَعَ بين ألِفَيْن»[٣]، وإلى أن هذه الفواصل قواف لأن مصطلح غاية مأخوذ من غاية[٤] البيت وهي قافيته، مع التنبيه على أن ما يرد في الكتاب أحيانًا من قواف على قري[٥] واحد ونسق واحد لا يدخل تحت مفهوم هذا المصطلح.

إلا أن هذا الربط بين القافية والغاية لا يعد تأويلاً نقديًّا للمصطلح، ولكن مجرد تفسير لغوي[٦] للفظة غاية البيت لأنها نهايته دون أي نظر إلى المفهوم العروضي[٧]، وقد ورد هذا المعنى في قول الشيخ نفسه: «إنْ غَوَيْتُ فَلِي كالعالَمِ غَايَةٌ»[٨].

---

(١) انظر نقد النثر المنسوب إلى قدامة: ص ٩٣، حيث قول المؤلف: «وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجًا أو حديثًا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه».

(٢) أقصد بهذا أني لا أتحدث عن المفاهيم المطلقة للمصطلحين، ولكن عن المفاهيم التي يمكن أن يكون قد قصدها وهو يسميه بهذا الاسم.

(٣) إنباه الرواة: ٩٢/١، وانظر: إرشاد الأريب: ١٤٦/٣، والإنصاف والتحري: ص ٥٢٧.

(٤) إنباه الرواة: ٩٢/١.

(٥) انظر الإنباه: ٩٢/١.

(٦) انظر لسان العرب: مادة «غيا»، حيث تشرح الغاية بمدى الشيء وأقصاه ومنتهاه.

(٧) أقصد بذلك أن الغاية لدى العروضيين تكون في نهاية البيت، ولكن لا يلزم من هذا أن كل نهاية في البيت تسمى غاية.

(٨) الفصول والغايات: ص ٢٦٨.

ولعل حمل القدماء غايات الكتاب على أنها نهاية الأبيات هو ما جعلهم يميلون إلى تسميتها قوافي لا سجعات، أما ابن الجوزي[1] فقد آثر في سياق تحامله عليه أن يصف الغايات بأنها أواخر الكلمات دون أن يربطها بالقوافي والأسجاع والفواصل.

وقد سكتت هذه المصادر عن توضيح دلالة كلمة فصول في عنوان الكتاب سكوتها عن تحديد الخصيصة الأسلوبية للفقرة التي تعلن الغاية نهايتها، الأمر الذي يمكن أن يكون قد جعل ناسخ الجزء المتبقي من هذا المصنف يطلق مصطلح فصل - ناظرًا إلى الفصول التي بنى عليها الشيخ ديوان اللزوم[2]- على مجموعة من الغايات تشترك في حرف واحد من حروف المعجم دون اعتبار الفقرات والجمل المنغمة التي تسبق الغايات.

ويترتب عن هذا لتأويل الضمني لمصطلح فصل أن عدد فصول الكتاب يكون محددًا بعدد حروف المعجم التي بنى عليها الغايات، أي ثمانية وعشرين (٢٨) حرفًا لعدم دخول الألف اللينة في بنائها، بينما يكون عدد الغايات غير محصور كما يتبين من الخطاطة الآتية:

← فقرة متنوعة <u>القرائن</u>[3] ← **<u>غاية</u> مبنية على الحرف المعجمي**

← فقرة متنوعة القرائن ← **غاية مبنية على الحرف المعجمي**

الحرف المعجمي ← فصل ← فقرة متنوعة القرائن ← **غاية مبنية على الحرف المعجمي**

← فقرة متنوعة القرائن ← **غاية مبنية على الحرف المعجمي**

← فقرة متنوعة القرائن ← **غاية مبنية على الحرف المعجمي**

---

(١) المنتظم: ٨/١٨٥.

(٢) بناها على حروف المعجم متحركة وساكنة وجعلها ١١٣ فصلاً، كما صرح بذلك في مقدمة الديوان: ١/٣٩.

(٣) المقصود بالقرينة والقرائن السجعة والسجعات التي تنتهي بها الفقرات. انظر ما يأتي.

ويتبين من النموذج السابق أن الغايات تتنوع بتنوع الحروف التي تبنى عليها الفصول، فيكون الحرف المعجمي الذي يرتبط به الفصل مفتاحًا لغايات متعددة تنتسب إليه كما يتضح من البيان الآتي:

حرف الهمزة ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات همزية

حرف الباء ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات بائية

حرف التاء ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات تائية

حرف الثاء ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات ثائية

حرف الجيم ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات جيمية

حرف الحاء ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات حائية

...... حرف الواو ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات واوية

حرف الياء ← فصل ← فقرات متنوعة القرائن ← غايات يائية

لكن دلالة المصطلح تبدو أوسع من أن تكون مجرد إعلان عن الانتقال من حرف إلى حرف آخر يليه في الترتيب الألفبائي، فالبديعي ينقل من المصنف قول الشيخ: «أُقْسِمُ بخالقِ الخيْلِ، والريحِ الهابَّةِ بلَيْلٍ بين الشَّرَطِ ومَطْلَعِ سُهَيْلٍ، إن الكافرَ لَطويلُ الويلِ، وإن العُمْرَ لمكفوفُ الذيلِ، اتَّقِ مَدارجَ السيْلِ، وطالِعِ التوبةَ من قُبَيلٍ تَنْجُ وما إِخالُكَ بِناجْ»[1]، ثم يقول واصفا بناء الكتاب: «وقدْ وَضَعَهُ على حروفِ المُعْجَم، ففي كل حرفٍ فصولٌ وغاياتٌ. فالغايةُ مثلُ قولِه: بِناج، والفصلُ ما يَتَقَدَّمُ الغايةَ، فيذكُرُ فَصْلاً يتضمَّنُ التمجيدَ والمواعظَ ويَخْتِمُهُ بالغايةِ على حروفِ المعجمِ مثل: تاجْ وراجْ وحاجْ»[2].

(١) الصبح المنبي: ص ٥٦.

(٢) الصبح المنبي: ص ٥٦.

ومفهوم كلامه أن مصطلح فصل يعني لديه مجموع الجمل المتوالية التي تنتهي عند الغاية، ويعني هذا أن عدد فصول الكتاب يكون مساويًا بالضرورة لعدد غاياته كما يتضح من البيان الآتي:

← فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

← فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

الحرف المعجمي ← الهمزة ← فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن+ غاية همزية

← فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية

← فصل مكون من جمل متعددة مختلفة القرائن + غاية همزية......

ونجد لهذا التأويل سندًا في تعريف الشريف الجرجاني للفصل بأنه «قطعة من الباب مستقلَّةٌ بنفسها منفصِلةٌ عما سواها»[1]، وكذا في إشارة التهانوي إلى أن هذا المصطلح يطلق على معان منها «فُصِّلَتْ» أي فُرقتْ وقُطِعَتْ عما تَقَدَّمَ لِغَرَضٍ[2].

وقد يجد الباحث ترددًا في قبول هذا المفهوم إذا ما هو استأنس بمفهوم هذا المصطلح (الفصل والفصول) في بعض المباحث البلاغية، فالفصول ترد عند ثعلب بمعنى الفقر[3] والأجزاء التي تتكون منها الأبيات، وهي عند ابن طباطبا فقر الرسائل القائمة بنفسها[4].

وفي باب السجع والازدواج يسمي العسكري الأجزاء والفقر المستقلة التي يتألف منها الكلام المسجع فصولا[5].

---

(١) التعريفات: ص ١٤٦.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٣٨/٢.

(٣) انظر قواعد الشعر: ص ٨٥.

(٤) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٥) الصناعتين: ص ٢٦٨، وانظر: ص ٢٧٠.

ويأتي هذا المفهوم صريحًا في حديث ابن الأثير عن القسم الثالث من أقسام السجع الذي يكون فيه «الفصلُ الآخِرُ أقْصَرَ من الأولِ»[١]، فيعاب بذلك لأن «السجعَ يكون قد استوفَى أمدَهُ من الفصلِ الأولِ بِحُكْمِ طُولِه ثم يجيءُ الفصلُ الثاني قصيرًا عن الأولِ...»[٢]، وكذا في اعتباره «التصريعَ في الشعرِ بمنزلةِ السجعِ في الفَصْلَيْنِ من الكلامِ المنثورِ»[٣].

ويطلق ابن حجة الحموي هذا المصطلح على الجمل والفقرات التي تتكون منها المقامة، وذلك في حديثه عن معارضة القاضي الفاضل كل فصل من فصول مقامات الحريري بفصل[٤] أحسن منه، ثم يفتخر بقدرته على معارضة فصل[٥] من إحدى المقامات عجز عنه القاضي.

وقد ورد هذا المفهوم نفسه لدى أبي العلاء في قوله مادحًا بيان الوزير المغربي ومقرظًا براعته في صوغ الرسائل: «وقد كان فيما مَضَى قومٌ جعلوا الرسائلَ كالوسائلِ وتزيَّنوا بالسجعِ ولو طَمِعُوا في الوصولِ إلى مثلِ هذه الفصولِ لاختاروا الرُّتَبَ على الرُّتَبِ»[٦].

والمقصود بالفصول لديه ولدى النقاد المذكورين الجمل المفصلة بقرائن مسجعة أو متوازية[٧]، والأجزاء المستقلة التي تبنى عليها الكتابة الفنية، أي ما يسميه ابن سينا عند وصفه للكلام المفصل مصاريع[٨].

---

(١) المثل السائر: ١/٢٤٠.

(٢) نفسه: ١/٢٤٠.

(٣) نفسه: ١/٢٤٢.

(٤) خزانة الأدب: ص ٤٦١.

(٥) نفسه: ص ٤٦١.

(٦) من رسالة له نقل ابن فضل الله العمري فقرات منها، في مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٨. والملاحظ أن كلمة الفصول لم ترد في طبعة شاهين عطية لرسائله، ولا في طبعة مرجليوث. وفي طبعة محمد القاضي: (إتحاف الفضلاء): ص٣٠٧، ورد: «ولو طمعوا في الوصول إلى مثل هذه الوصول»، وهو تصحيف بين كغيره من التصحيفات والأخطاء الفاحشة التي امتلأت بها هذه الطبعة المشوهة.

(٧) انظر المثل السائر: ١/١٩٣.

(٨) الخطابة: ص ٢٢٦، نقلًا عن الروبي: ص ٢٤٠ (دار التنوير).

والأخذ بهذا المفهوم يجعل النسق الفني المتردد في المؤلف فقرة كبيرة مبنية من فصول متعددة تتلاحق لتقف عند الغاية التي تعلن في الحين نفسه نهايتها وبداية فقرة كبيرة جديدة تبنى من فصول متعددة أخرى تنتهي عند غاية جديدة، وهكذا... كما يتبين من التوضيح الآتي:

الحرف المعجمي ← فقرة كبرى = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل........... غاية ←

← فقرة كبرى جديدة = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل............ غاية ←

← فقرة كبرى جديدة = فصل + فصل + فصل + فصل + فصل + فصل............ غاية ←

← فقرة كبرى جديدة = عدة فصول.................غاية ←

وقد يرجح هذا التأويلَ قولُ الشيخ نفسه وهو يتقرب بمصنفه هذا إلى الله: «فهذه جُمَلٌ تُسَبِّحُكَ وتفصيلُها يُمَجِّدكَ»[1]، إلا أن إشارته إلى تفصيل الجمل تحتمل هي نفسها عدة دلالات، فقد يكون مقصوده أنه يجعلها جملاً مفصلة بين كل جملتين منها فصل دلالي[2]، تمضي تلك[3] وتأتي هذه، أو أنه ينهيها بفواصل[4] أي قرائن[5]، أو أنه يجعلها كلها فصولاً أي أجزاء مستقلة أومفصلة.

(١) الفصول والغايات: ص ٢٣٥.

(٢) من معاني الفصل القطع والاستئناف. انظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٣٨/٢.

(٣) انظر شرح لفظة «مفصلات» في «آيات مفصلات»: لسان العرب: مادة «فصل». وانظر الإتقان: ٩٧/٢.

(٤) ورد وصف قوافي هذا الكتاب بالفواصل في معجم الأدباء: ١٤٦/٣... وبعض العلماء لا يجيز استعمال الفاصلة في غير القرآن. انظر الإتقان: ٩٧/٢.

(٥) المقصود هنا الكلمة الأخيرة في الفقرة المسجعة كما يفهم من قول التهانوي: «الفاصلة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع». انظر كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٣١/٢. وقد يقصد بالقرينة الفقرة المسجعة كلها. انظر خزانة الأدب للحموي: ص ٤٢٣.

وقد يكون المقصود أنه جعل لها فصولًا أي أوقافًا[1] يقف عندها المسبح، فمن معاني الفصلِ الوقفُ كما يُفْهَمُ من كلامِ القُراءِ في تعريفِهم للوقف الجائز[2].

لكن هذه الاحتمالات المتعددة كلها تشترك رغم اختلافها في كونها تنظر إلى الجمل أوالأجزاء المستقلة من حيث هي جوهر بناء الفقرة الكبرى التي تعلن الغاية نهايتها.

ورغم ذلك يظل هذا العنوان الذي أراد له صاحبه أن يكون موريًا عن مفاهيم نقدية متعددة قابلًا لتأويلات أخرى تلح على الدارس، ففي الحقل العروضي نجد من بين اصطلاحات العلماء التي يلتبس بها العنوان مصطلحي فصل وغاية الواردين لديهم بصيغة الجمع كعنوان الكتاب، وذلك في مثل قول ابن عبد ربه:

والعِلَلُ المُسَمَّياتُ اللاتِي
تُعْرَفُ بالفصولِ والغاياتِ[3]

وقول الدماميني: «... لأن الأعاريضَ والضروبَ مَحَلٌّ الأحكامِ اللازمةِ، وهي الفصولُ والغاياتُ»[4].

والمقصود بالمصطلحين عند العروضيين على العموم عروض البيت وضربه عندما يدخلهما زحاف لازم أو علة يخالفان بها الحشو[5].

ولا يظهر من خلال هذا التحليل الأولي[6] لبنية الكتاب أن هناك علاقة بين المفهوم العروضي لمصطلح فصل وبين العنوان، إلا أن مفهوم غاية لدى العروضيين يبدو ملابسا لبعض خصائص الغايات في المصنف.

---

(١) وردت صيغة الجمع هذه في إشارة بعض القدماء إلى أن الصحابة كانوا يتعلمون الأوقاف كما يتعلمون القرآن. انظر الإتقان: ٨٣/١.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: ١١٣٨/٢.

(٣) العقد الفريد: ٤٣٥/٥.

(٤) شرح الخزرجية: ص ٢٥.

(٥) انظر العقد الفريد: ٤٢٧/٢، والعمدة: ١٤٥/١.

(٦) اقصد بهذا أن التحليل العميق والإحصاء المدقق يمكن أن يكشف عن نسق فني خفي، وهذا ما يجعل المصنف في حاجة إلى دراسة خاصة.

فالغاية في المباحث العروضية ينظر إليها من جهات[1] متعددة منها: مخالفتها للحشو، واعتلالها وملازمة الزحاف لها، ولزوم الردف، والإطلاق والتقييد، وهذه الجهات كلها حاضرة في غايات فصول الكتاب.

والغايات أكثرها معتل[2]، ومن عللها القطع والكسف والقطف والقصر، ومن بين هذه العلل اختار الشيخ في غاياته القصر[3]، كما اختار من بين الأجزاء العروضية فاعلاتن فبنى عليه غايات الفصول كلها[4] مقصورًا مطلقًا، سالمًا من الزحاف أحيانًا (فاعلانْ)[5]، أو مخبونًا (فعلان)[6] أومشعثًا (فالان)[7] أحيانًا أخرى.

وقد مهد الشيخ لدخول هذه العلة[8] دون غيرها بأن جعل روي الغايات[9] ساكنًا لوقوعه موقع الوقف ومردفًا بألف لازمة فيها كلها، ويعني هذا أنها تنتهي ضرورة بوتد مقرون (– ٠٠) وتلحق بالمترادف[10] من القوافي، وهي خصيصة في البناء تجعلها مخالفة لقرائن الفصول التي تبنى على أوزان مختلفة مثل فعْلن وفاعلن وفَعْلْ المجردة من الردف، وفعِلن وفالان المردوفة بالألف أو الياء والواو.

وينجم عن هذا الاختلاف أن بعض الفصول تلحق بالمتواتر لانتهائها بسبب خفيف (– ٠) أو بالمتدارك لانتهائها بوتد مجموع (–– ٠)، أو بالمتراكب لانتهاء

---

(١) انظر العمدة: ١/١٤٥ – ١٤٧.

(٢) انظر العمدة: ١/١٤٥، ولسان العرب: مادة «غيا».

(٣) – وقد وهم ضابط الكتاب فحرك أواخر الغايات، وهي كلها مقيدة.

(٤) اعتمادًا على الجزء الموجود وقياسًا للغائب على الحاضر، لأن القصر يلزم بأن تكون فاعلات وحدها المستعملة في بناء الغايات.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٣٧ و٣٨.

(٦) نفسه: ص ٤٠٠ و٤٢٧.

(٧) نفسه: ص ٨٥ و٤٧٧.

(٨) أي علة القصر.

(٩) سنرى أنه يسميها قوافي، ومن حروف القافية الروي.

(١٠) هو ما انتهى من القوافي بمتحرك وساكنين لا فاصل بينهما.

بفاصلة صغرى[1] (-- ٠)، فضلًا عما يلحق منها بالمترادف لانتهائه بوتد مقرون مراعاة للوقف.

وفي هذا الجمع بين التقييد عند الترنم بالتسبيح، وبين الردف والاعتلال ومخالفة قرائن الفصول ما يجعل الغايات من حيث بناؤها لصيقة بالمفهوم العروضي لمصطلح غاية، وهو ما يكشف عن أن الشيخ كان ينظر إلى هذا المفهوم وهو يصوغ عنوان الكتاب.

ولا نجد لهذا التعدد في المفاهيم التي يمكن أن يؤول بها مصطلحًا فصول وغايات إلا تفسيرًا واحدًا، هو أن الشاعر التائب تعمد التلبيس عند وضعه للعنوان حرصًا على أن ينظر النقاد إلى أسلوب المصنف باعتباره وجها [2] أدبيًّا لجنس جديد مستقل عن الشعر الموزون والنثر المسجع.

ويبدو أن الشيخ لم يقصر التلبيس على العنوان وحده، فالبناء الفني للفصول والغايات نفسه لا يرتبط بنسق مطرد يمكن أن يعده الناقد شكلًا ثابتًا في الصياغة، ويدرك المتلقي هذا التباين بسهولة عندما يحس بأن الشكل المتردد قد اختفى ليحل محله شكل ثان يتردد فترة ثم يختفي ليبرز شكل آخر، وهكذا... دون أن يمنح نسقًا بعينه القوة الترددية التي قد تجعل المصنف لاحقًا بأحد أجناس الشعر أو النثر المعروفة.

فبينما تقدم بعض الفصول في أسلوب مضرس لا سجع فيه تبنى فصول أخرى على قرائن متنوعة مسجعة بحروف متجانسة المخارج، وقد يكثف فيها السجع فيصبح نوعًا من الترصيع[3] داخل الفقرات نفسها:

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢ حيث قول الشيخ: «فأمعن الوحشي هربًا، فلما كن منه كثبًا...».

(٢) يبدو أن الشاعر التائب كان قد تصور عدة أوجه إنجازية لهذا الجنس كما سابين.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٥٤، ٤٢١.

«الطيورُ ناطقاتٌ بالسُّبَح، ورجالٌ ما تُقِرُّ بالبعثِ بَلَى جَلَّ القادرُعن ارتيابْ. أإنْ جَرَى ظَبْيٌ فسَنَح، وهفا طائرٌ فَبَرَح، كَمِدَ آلِفٌ لفراقِ الأحبابْ. سبَّحَ اللهُ ومَجَّدَهُ وَعَظَّمَ الخالقَ وحمدَهُ طائرٌ لا يَحفِلُ بزينبَ والربابْ. هذه منازلُ القَطينِ وتلك مساكنُ الأَنَسِ المقيم، اخْتَلَفَ عليهم الجديدانِ فأرْواحُهُمْ عند اللهِ وجسومُهم في الترابْ. اللهُ الكاملِ والنقْصُ لجميعِنا شامِل، فماذا يُؤَمِّلُ الآمِل، أليسَ قَصْرُه الذهابْ»[1]

وقد تبنى فصول الفقرة الكبرى كلها على قرائن تسجع بنفس الحرف وتشترك في بنية صرفية واحدة[2] أو تتغير أوزانها[3]، وقد يجمع في فصول أخرى بين تغيير الزنة الصرفية وتنويع جسعات القرائن[4].

ويبرز الاستطراد الترنمي أحيانًا ليضفي على الفصول جدة صوتية ومغايرة إيقاعية من خلال تلوين صرفي يخرج فيه من زنة إلى زنة أخرى ثم يعود إلى الزنة الأولى مع لزوم نفس الحرف[5]، أوتلوين سجعي يخرج فيه من حرف إلى آخر جديد ثم يعود إلى السابق[6]...

ويبلغ هذا الاستطراد مداه عندما يصبح نواة يتردد فيها نفس الحرف ويعود إلى الظهور بعد كل تلوين صوتي، متعديًا فصول الفقرة الكبرى وغايتها إلى فصول الغايات اللاحقة لخلق سلسلة نغمية غنية بأصواتها، سلسلة تطول وتمتد لتجعل الفصول وغاياتها كالأبيات في موشحة لا وزن لها.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٨.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٤١. وانظر: ص ٢٥٦، حيث يبني الفصل على قرائن بائية كلها ذات وزن واحد، وانظر: ص ٤١ حيث قوله: «أعوذ بك من ليت وعسى، ونفس تنقسم أنفسًا ساتجرع الموت حسى، إن حشرتني مبلسًا فإن عملي في تباب».

(٣) نفسه: ص ٢٥٨، حيث يلتزم الميم في الفصول كلها مع تغيير الزنة.

(٤) نفسه: ص ٢٤٥، حيث يسجع بالراء والميم والعين والدال، مع تنويع زنات القرائن الرائية.

(٥) نفسه: ص ٤١، حيث تتوالى القوافي الرائية في زنات مختلفة (الفازر ← النهار ← الظاهر ← الأنوار).

(٦) نفسه: ص ٤١٩ (ضربا ← يظلم ← العظلم ← تغتلم ← حلم ← محسبا ← أنشدته ← ولدته ← المرية ← النمرية ← حصرة ← أسرة ← مرتقبا).

وتظهر عناية الشيخ بهذا النوع من الاستطراد الترنمي في اختياره روي الباء المفتوح – في فصل غايته خائية – وعودته إليه ١١٣ مرة[١] داخل ١١ فقرة كبرى و٣٦١ فصلا[٢] و١١ غاية، قبل أن يخرج إلى نواة صوتية دالية[٣] مستطردًا ٢٧ مرة، ثم إلى روي الميم المفتوح المردوف بالياء[٤] فالواو[٥] فالألف[٦]، فما وقع منه – مفتوحًا[٧] ومضمومًا[٨] – بين ألف الردف وهاء الوصل مستطردًا ١١١ مرة[٩].

لكن هذا التنويع المعقد في بناء القرائن المسجعة يظل طريقة من عدة طرق اختارها الشاعر التائب للتلبيس ومنع النسق الفني من الثبات على صورة واحدة، فالترنم السجعي يصبح أحيانًا مجانسة صوتية داخلية تنتقل فيها حروف التسجيع من آخر القرائن إلى حشوها، لتجعل الفصول تصل إلى السمع كأنها بنيت من أجراس بعينها تتردد في نسيج صوتي لُحِمَ وسُدِيَ منها دون غيرها، كما يتبين من قوله مُجَرِّسًا السين والباء والضاد والصاد والكاف والياء: «ما خَضَبْتُ في طاعتِكَ سَبيبَ فَرَسٍ ولا كنتُ ذا عَضْبٍ يَسُبُّ الأعضاءَ فيكَ، قد كَشَفْتُ السِّبَّ في مَعْصيتِكَ فصرتُ كسَبِيبَةِ المَيِّتِ، وأيُّ أسبابِ الخَيْرِ عَلِقْتُ به وجدتُه عَلَيَّ ذا التِياثْ»[١٠].

---

(١) الفصول والغايات: ص ٤٠٠ – ٤٢٤. وقد وردت مجموعات الفصول المذكورة موزعة بين ١١ غاية كما يلي: ٥٤ف +٥١ف + ٣٢ف + ٢٦ف + ٢١ف + ١٠ف + ١٩ف + ٢٠ف + ٢٨ف + ٢٦ف + ٧٤ف = ١١٣.

(٢) يزيد عدد الفصول إذا راعينا التقفية المبنية على الحروف التي تضعف في القوافي إذا لم يلتزم قبلها حرف يقويها كتاء التأنيث وحروف الوصل، كما يزيد إذا راعينا السجع الصرفي المبني على تماثل الزنة الصرفية واختلاف الحروف، أو راعينا تقارب مخارج الحروف الأخيرة.

(٣) نفسه: ص ٤٢٥ – ٤٢٧.

(٤) نفسه: ص ٤٢٩ – ٤٣١.

(٥) نفسه: ص ٤٣٦ – ٤٣٨.

(٦) نفسه: ص ٤٤١ – ٤٤٣.

(٧) نفسه: ص ٤٤٧ – ٤٥٦.

(٨) نفسه: ص ٤٥٦.

(٩) (يم/٢٢) + (وم/٢١) + (اما/٤١) + (امَها/٢١) + (مه/٢) + (ومُها/٤) = ١١١. نفسه: ص ٤٢٩ – ٤٥٦

(١٠) نفسه: ص ٢١٦ – ٢١٧.

ولم تسلم فقرات الغايات من حيث فصولها من هذا الإخلال النقدي المتعمد بالاطراد، فبينما نجد بعض الفقرات لا تتعدى فصلين أو ثلاثة كما يتضح من مثل قوله: «أَوْمِئْ بمُسَبِّحَتِكَ إلى السماءِ تستعينُ اللهَ، وإبْهامُكَ تَصُدُّ عنك الطيْرَ السِّغابْ. لا يَثْنِكَ الوَهَلُ من المخلوقين عن ذكرِ اللهِ، فازْجُرْ نفْسكَ عن السيئةِ، والخيلُ تُزْجَرُ بِهَلِ وَهَابْ»(١)، نجد فقرات أخرى تطول لتتضمن مائة فصل(٢).

وحكم الفصول في تفاوتها طولًا وقصرًا حكم الفقرات، فبعضها يطول ويمتد ليشمل أكثر من أربع عشرة (١٤) كلمة كقوله:(سبحت زاي الشماخ وجيمه قبل أن يجعلهما رويين بما شاء الله من السنين...»(٣)، وبعضها الآخر يقصر فلا يتعدى كلمة واحدة كالحرض في قوله: «والحُرض بعُرْضِ صخرةٍ عن عُرُض»(٤)، وكالأغربة في قوله: «والأغْرِبة تقعُ على الوِذامِ الترِبة»(٥)، وهو تفاوت بَيِّنٌ مقصود ينأى بالبناء عن صورة النثر المسجوع الذي يعد فيه التوازن والتناسب بين الأجزاء(٦) نَعْتَ جودة بينما يعد اختلافها في الطول عيبًا وضعفًا.

أما الغايات نفسها فلزوم ألف الردف فيها كلها ولزوم نفس الروي في كل باب حرفي منها يجعلان نسقها شبه مستقر، ورغم ذلك نلاحظ أن الشيخ يتعمد خلخلة هذا النسق من خلال جمعه بين فاعلان السالم من الزحاف وفعلان المخبون وفالان المشعث، وكذا من خلال المباعدة الكمية بين عدد الغايات التي تبنى عليها الأبواب،

---

(١) الفصول والغايات: ص ٧٧.

(٢) نفسه: ص ٤٢٩ – ٤٣٧.

(٣) نفسه: ص ٢٦٨.

(٤) نفسه: ص ٤١٧.

(٥) نفسه: ص ٤٢٣.

(٦) انظر المثل السائر: ٢٣٨/١ – ٢٣٩، والإتقان: ٩٨/٢.

فبينما يشتمل باب الباء على ١٢٨ غاية بائية نجد باب الخاء لا يتجاوز ٢٨ غاية خائية، ولم يكن كل ذلك كما ذكرت إلا حرصًا منه على إبراز استقلال أسلوب المصنف عن كل الأجناس الأدبية المعروفة شعرية كانت أم نثرية.

لقد أراد الشيخ لمصنفه هذا أن يكون بين هذه الأجناس غاية، ولا يكون الشيء غاية إلا إذا كان علامة في جنسه[١] لا نظير له.

والملاحظ أن القدماء لم ينبهوا إلا على وجه واحد من أوجه المخالفة في بناء المصنف هوإعراب القوافي، فرويها جاء مختلف الحركات لأنه «لم يعتمدْ فيه أن تكون الحروفُ التي بُنِيَ عليها مُستويةَ الإعرابِ»[٢].

وقد عاب الكلاعي على أبي العلاء أنه لم يكن يراعي الإعراب في أسجاعه رغم أن لإتقانه في السجع تأثيرًا عظيمًا[٣]، ولم يكن توحيد حركات الإعراب ليعجزه ولكنه كان يريد أن يُلْزِمَ المسبحَ المترنم بتقييد الروي والوقف عليه ساكنًا، لأن توحيد إعراب الحركات فتحًا أو ضمًّا أو كسرًا يسوغ إطلاقَها عند الإنشاد ووَصْلَها بمد من جنسها يكون هو موضع الوقف، والوصل يجعل القافية من المتواتر (-٠ - ٠)، والشيخ أراد لها أن تكون من المترادف (- ٠٠) تقوية لجرسها وتطريبها، وقد سبقت الإشارة إلى أن من معاني الفصل والغاية الوقف والنهاية، والعرب لا تقف على متحرك.

إن الفصول وغاياتها ترد في موقع يجوز فيه التقييد والإطلاق، لكن الإنشاد يميل بالأداء إلى التقييد لأن السجع مبني على الوقف، وقرائن الأسجاع موضوعة على أن تكون ساكنة الأعجاز[٤].

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «غيا».

(٢) الإنباه: ٩٢/١. وانظر ارشاد الأريب: ١٤٦/٣.

(٣) انظر إحكام صنعة الكلام: ص ٢٤٤.

(٤) انظر خزانة الأدب للحموي: ص ٤٢٤، والإتقان: ٨٩/١ و١٠٥/٢.

فتسكين أواخرها يغني خصيصة الإطراب في فقرات المصنف من حيث هي ملفوظ مسموع يترنم به المسبح ويطرب[1] له المتخشع، وإشارات الشيخ إلى ارتباط التسبيح بالترنم تطرد في الكتاب اطرادًا يدل على أنه وضعه ليكون شدوًا وترنمًا: «وطُوبَى للمُترنِّمين بالتسبيحِ ترنُّمَ هَزِجِ النهارِ، حتى إذا النجمُ طلَعَ تَرنَّمَ بالذكْرِ مع البعوضِ إعظامًا لوارثِ الوُرّاثِ»[2]، لكنه شدو بالفضيلة وترنم بالخير، ترنم ينأى عن دنس الرذيلة ولو خفي: «وليتَ كلَّ شَعْرَةٍ في جسدي مِقْوَ لُ فصيحٍ يُمَجِّدُ الواحدَ بأصنافِ اللغاتِ، تصيحُ سُودُها نعيبَ الأغربةِ وبيضُها صريرَ البزاةِ تستغفرُ لِمَن اقْتَرَفَ فأسْرَفَ وأجْرَمَ فلا جَرَمَ إن الله ألْبَسَهُ ثَوْبَ الصَّغارِ. وأعوذُ بكِ رَبِّ منْ لسانٍ كلسانِ الوقودِ، أما ظاهرُه فَحَسَنٌ وأما عادتُه فالإحْراقُ»[3].

ويبدو أن الشاعر التائب كان يريد أن يجعل الترنم بديلًا نغميًّا من إيقاع الوزن العروضي الذي خلا منه البناء، والعلاقة بين موسيقى النثر وإيقاع الشعر من المباحث التي اهتم بها الفلاسفة المسلمون في تعريفهم باصناف الأقاويل، فقد انتهى ابن سينا إلى أن الوصل والفصل «وزنٌ ما للكلامِ وإنْ لم يكن وزنًا عَدَدِيًّا»[4] لأن هذا الأخير خاص بالشعر.

وانتهى ابن رشد إلى أن «الأقاويلَ المركبةَ على ثلاثةِ أصنافٍ: إما أقاويلُ موزونةٌ وهي التي يَجْتَمِعُ فيها الايقاعُ والعَدَدُ، وإما أقاويلُ لا يكون بين ألفاظِها المفردةِ أزْمِنَةٌ فينتهي بها كلُّ لفظٍ منها عند السامعِ، أو علاماتٌ تَدُلُّ على ماهِيَتِها، وهذا هو الذي يُعَرِّفُهُ أرسطو باللفظِ السخيفِ، وإما أقاويلُ تكونُ بينَ ألفاظِها المفردةِ أحوالٌ تُنْهيها عندَ السامعِ وتفصلُها، وذلك إما بسكناتٍ أو نبراتٍ»[5].

---

(١) انظر روضة التعريف: ١ / ٢٧٦ - ٢٧٨، حيث يشرح ابن الخطيب نور السماع في تهيئ المحب لتلقي جلال الاسلوب القراني.

(٢) الفصول والغايات: ص: ١٦٩.

(٣) نفسه: ص ٣٦٢. وانظر: ص ٢٣٩، ٣٧٠، ٤٢٢.

(٤) الخطابة / نظرية الشعر: ص ١٣٣ وصفحة ٢٥٩ (هـ. م. ك).

(٥) تلخيص الخطابة / نظرية الشعر: ص ٢٣٧ (هـ. م. ك).

ويقصد الفلاسفة بذلك أن تفصيلَ أبنية الأقاويل وفقراتها ونَبْرَهَا وتنغيمَها بأصوات تسمع ولا تكتب مؤثرات تقربها من الشعر[1] وتجعل لها وزنًا نثريًّا[2] له موسيقاه الخاصة وإن لم يكن عدديًّا كالوزن الشعري.

وقد كان الدرس النقدي العربي واعيًا بأن الوزن في بعض أشعار العجم يتولد من إعانة شعرية الأبنية والتراكيب الصرفية النحوية بالأصوات الخارجية الموازية التي يسمح الأداء الشفوي بتحقيقها كالمط[3] وما أشبهه، كما أن النظرية الفلسفية كانت قد جعلت النبر والتنغيم الخارجين عن أبنية اللفظ[4] من المؤثرات الصوتية التي تسهم[5] في تشكيل موسيقى النثر وأوزان الشعر، فهل كان الشيخ يقصد إلى جعل الفصول والغايات أدبًا شفويًّا[6] جديدًا يظهر وزنه الخاص بالترنم والتنغيم المصاحبين للتسبيح:

اِغْــجَــلْ بِــتَــسْــبِــيــحِ رَبٍّ لا كِــفَــاءَ لــه

أَوْ رَتِّــلَــنْــهُ ولا تَجْــنَــحْ إِلــى رَتِــلِ[7]

إن مصطلح الفصول في عنوان الكتاب يصبح – عندما ننظر إليه من جهة الترنم والتنغيم والنبر – قريبًا من حيث دلالته من مفهوم الفصول التي تلحق الألحان المؤتلفة «عن النِّغَمِ الكائنةِ بالتصويتِ الإنسانيِّ»[8] كما يتبين من المقالة التي خصصها

---

(١) الخطابة لابن سينا / نظرية الشعر: ص ٢٤٦ و: ص ٢٦٨ (هـ. م. ك).

(٢) انظر المبحث القيم الذي خصصته الروبي للوزن الشعري والوزن النثري: نظرية الشعر: ص ٢٣٣ – ٢٣٧ (تنوير).

(٣) انظر العمدة: ٢/٣١٤، حيث يورد ابن رشيق قول الجاحظ «العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونًا على غير موزون».

(٤) كالتثقيل والتحديد والتوسيط والإجهار والفخامة... الخطابة لابن سينا / الروبي: ص ٢٤٢.

(٥) نظرية الشعر / الروبي: ص ٢٤٧. و: ص ٢٦٩ (هـ. م. ك).

(٦) انظر الشفاهية والكتابية: ص ٢١٢.

(٧) اللزوم: ٢/٣٣٠.

(٨) الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٣.

الفارابي لنغم الإنسان[١]، فهو يقصد بالفصول[٢] أعراضَ النغم الكمية وهي الحدة والثقل، وأعراضَها الكيفية التي يعسر[٣] تعديدها لكثرتها، ويتعذر إفرادها بأسماء تخصها فيُكتفَى بأن تُنقل «إليها الأسماءُ عن أشباهِها من سائرِ المحسوساتِ بالحواسِّ الأُخَرِ من مُبْصَراتٍ أومَلموساتٍ»[٤]، مثل الصفاء والكدرة والخشونة والملاسة والنَّعْمَةِ والشدة والصلابة، وغيرها من الفصول التي يحس بها سمع من عني بتحصيلها كالرطوبة واليبس والغنة والزم والمد والقصر والتوسط والاستدارة والاستقامة والاهتزاز والاستقرار والإطلاق والخب، فضلا عن فصول النغم «التي بها تصير دالةً على انفعالاتِ النفْسِ، والانفعالاتُ عوارضُ النفسِ، مثل الرحمةِ والقَساوَةِ والحُزْنِ والخوْفِ والطَّرَبِ والغَضَبِ واللّذّةِ والأذَى وأشباهِ هذهِ»[٥].

وأُذَكِّرُ بأن علم الموسيقى الذي يعتبر الفارابي تحصيلَه شرطًا في الإحساس بهذه الفصول غير المسماة أو المستعارة أسماؤها إحساسًا علميًّا، كان كما بينت من بين المعارف والصناعات المتنوعة التي حصلها الشاعر عندما كان شابًّا يتظرف بالآداب والفنون، ولذلك أرجح أنه كان في دعوته إلى الترنم بالتسبيح الذي بنى عليه الفصول والغايات مستحضرًا جل هذه الفصول النغمية التي ذكرها الفارابي.

ولا أستبعد أن يكون الشاعر التائب قد استطاع بغريزته الشعرية وثقافته الموسيقية أن يبني هذا الجنس الأدبي الجديد على وزن نغمي خفي لا يحيط به التحليل العروضي، وزن يمكن أن تكون الفصول الموسيقية المذكورة سبيلًا إلى الكشف عنه.

وقد لمح هو نفسه في عصر اعتقد فيه بعض العلماء أن القرآن أعجز العرب الفصحاء بترتيب ووزن يعجز الخلق عن الوصول إليه[٦] إلى أن الناس لا يعرفون من

(١) الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٥.

(٢) نفسه: ص ١٠٦٥.

(٣) نفسه: ص ١٠٦٩.

(٤) نفسه: ص ١٠٩٦.

(٥) نفسه: ص ١٠٧١.

(٦) انظر دلائل الإعجاز: ص ٣٦٤، والإتقان: ١١٨/٢.

النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيأة ومساحة الأرض[1]، وأن قصارى جهدهم «خمسةَ عشرَ جِنْساً من الموزونِ قلما يَعدوها القائلونَ»[2].

وظهر استخفافه الجلي بما يعرفه معاصروه من أوزان في تحديه[3] شعراء عصره بصورة نظمية صوتية عددية زمانية، يقاس فيها إيقاع البيت بالوزن العروضي وعدد الحروف وهيأتها ومدة الإنجاز، لأن النظام من حيث هو تأليف للكلام كان في تصوره لأجناس القول الملذة مجالًا صوتيًّا واسعًا وإن بدت أبوابه مغلقة وضيقة.

ولعل فصول فصوله كانت محاولة لفتح هذه الأبواب، فالأشياء لديه «لها جُمَلٌ، والجملُ لها تفصيلٌ، والتفصيلُ له تأويلٌ، وما يَعْلَمُ تأويلَه إلا اللهُ والراسخون في العلمِ»[4].

وليس هذا الفخر الضمني بانتسابه إلى الراسخين في العلم إلا الدليل على أنه سلك للإيحاء بجدة الجنس الأدبي الذي يقترحه كل أساليب التورية، مازجًا بين تصورات اللغويين والبلاغيين والعروضيين والموسيقيين مزجًا تداخلت فيه المفاهيم وتشابكت لتكشف عن ذكاء ودهاء نقديين بلغا أوجهما في توريته بمصطلح غايات في عنوان الكتاب عن المفهومين الموسيقي والعروضي لمصطلح غاية الذي يرد في قول الكندي عن تقابل النقرة والإمساك في الموسيقى والمتحرك والساكن في الأوزان الشعرية قاصدًا ما يسميه العروضيون الفاصلة الكبرى: «والغايةُ أربعةُ أحرفٍ متحركةٍ فَساكِنٌ، وهي أربعةُ نقراتٍ وإمساكٌ مثل: حَبَسَهُمْ ونحوِها.. وليس أكثرَ من هذا في أشعارِ العربِ»[5].

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٢) نفسه: ص ٢٩١.

(٣) انظر تفصيل ذلك في الصاهل والشاحج: ص ١٩٠ - ١٩١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ١٩١. وقد ورد هذا الكلام في سياق الحديث عن احتمال بناء المنظوم من أصوات الحيوان. ونغم أصوات الحيوان من المباحث التي اهتم بها علماء الموسيقى. انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٦٤.

(٥) الكندي: المصوتات الوترية / ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق زكريا يوسف: ص ٨٢ / نقلًا عن نظرية الشعر: ص ٢٥٠ تنوير.

ولا توجد أية علاقة بين هذا المفهوم العروضي وبناء غاية الكتاب، ولكن الشيخ كان يومئ إلى الفاصلة من حيث هي مصطلح شبه مرادف للقافية في الشعر والقرينة في السجع، مصطلح رآه أدل من غيره على ما أراد له أن يكون جنسًا مستقلًا عن الشعر والنثر فحال اختصاص أسلوب القرآن الكريم به دون استعماله له صريحًا[1]، وإن كان بعض المتأخرين قد استعملوا هذا المصطلح في وصف بؤر التنغيم في التسبيحات[2] التي وضعها.

لقد حذر الفلاسفةُ الخطباءَ من بعض مزالق الأداء التي تحقق في القول الخطبي ما يجعله يلتبس بالقول الشعري[3]، ولم يكن أبو العلاء رغم توبته من الشعر يريد لمصنفه هذا أن يكون بعيدًا عن هذا الفن المُطَلَّق بُعدًا يجعله نثرًا صريحًا، فعبَّد للاقتراب من فن الشعر كل الطرق التي يمكن للشعرية أن تتسلل[4] من خلالها إلى أبنية الخطاب.

إن جهات التخييل التي ذكرها حازم[5] كانت كلها إلا الوزن مطية إلى شعرنة فصول الكتاب وغاياته، فقرائن المصاريع بنيت بناء يجعلها في فقرات كثيرة قوافيَ شعرية تردف وتوصل، كما يتضح من استطراده الترنمي الذي استثمر فيه عذوبة الميم[6] باتخاذه إياه رويًّا يلذ السمع بغنته وامتداده الذي لا يبشع مسموع النغم[7]، وبلين حروف القافية الأخرى الملازمة له.

---

(١) انظر الإتقان: ٩٧/٢، حيث الإشارة إلى عدم جواز استعمال مصطلح الفواصل في غير القرآن الكريم. انظر المرشد: ٧٩٦/٣ حيث يشير المؤلف في حديثه عن شاعرية النثر إلى أن بعض رقيقي الشعور من كتاب القرن الرابع قد أدمنوا النظر إلى فواصل القرآن وآيه.

(٢) المقصود الفصول والغايات. انظر الإنباه: ٩١/١ ومعجم الأدباء: ١٤٦/٣، حيث يذكر الحموي أن فواصله مبنية على أن يكون ما قبل الحرف المعتمد فيها ألفًا....

(٣) انظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ص ٢٤٦ تنوير.

(٤) انظر إشارة عبد الله الطيب إلى أن السجع في القرن الرابع فما تلاه صار مذهبًا مقاربًا لمذاهب الشعر. المرشد: ٧٩٦/٣.

(٥) انظر ما تقدم.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٤٢٩ – ٤٤٩.

(٧) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣، حيث يذكر الفارابي الخصائص الموسيقية للميم واللام والنون.

أما الغايات فبناؤها على وتد مقرون وروي مقيد، ولزوم ألف الردف التي تغني جرس الحروف النافرة وتمتص يبوسة بعض الحروف[1] التي لا تسمح للصوت بالامتداد عند التسكين، ووصفه لها صراحة بمصطلح قافية [2]، ولزوم ما لا يلزم في بعضها.. دليل على أنه كان يستعير من القوافي شعريتها لشعرنة بناء الفقرات والقرائن المسجعة.

وتُحْدِثُ التغييرات والمخالفات الأسلوبية نفس التأثير المخيل الذي ينشأ عن التخييل بالقوافي، فالتضريس والسجع والموازنة والترديد والمجانسة المتنوعة بين الحروف والكلمات وما سوى ذلك من صنوف التعجيب الصوتي، مخيلات أسلوبية مُشَعْرِنَةٌ للكلام بطبيعتها الجرسية والصرفية التي لا يخطئها السمع كما هو بين في قوله: «استغْنَى الأمينُ عن بَذْلِ اليمين، وجاءكَ اتّهامٌ بِسُوءِ الأوْهام، والقناعةُ نِعْمَ الصناعةِ، والراغِبُ أبداً ساغِبٌ، ما نَحْنُ وما هذا اللَّحْنُ، نَحْلٌ نَزلَ على ضَحْلٍ، ليس بِلِيسٍ ذُواتُ الجَثِّ والقَلِيسِ، والله خالقُ الشجاعةِ في قلبِ الشجاعِ. إن سِرنا فدَبَى رَمْلٍ، وإن طِرنا فأجنحةُ نمْلٍ، ما شعَرَ الزمِيلُ بالذَّمِيلِ، فَنِيَ العمرُ ولم يَدْرِ الغَمْرُ، مِيلٌ ثم مِيلٌ وانقَضى الأَميلُ، فمَنْ لكَ بالمفاوزِ المُتَّصِلاتِ»[3].

ورغم كون مضمون الكتاب قائمًا على الصدق وكون الأقاويل الشعرية المخيلة تبنى في معظمها على الكذب وتصوير الباطل في صورة الحق[4] لم يجد الشاعر التائب صعوبة في التخييل بالمعنى، وذلك بجعله التعجيب صلة بين الصدق والغرابة التي يتوهمها المتلقي بعيدة عن الحقيقة فيكشف له عقله وإيمانه صحتها.

---

(١) كالقاف والظاء والغين والخاء....

(٢) في مثل قوله شارحا غاية اللواح: «واللواحي: اللوائم، وحذفت الياء للقافية» / الفصول والغايات: ص ٣٨٠، وقوله يشرح غاية أدراج: «المعنى بياء الإضافة أدراجي، وحذفت الياء للقافية» / الفصول والغايات: ص ٣٠٩.

(٣) نفسه: ص ١٥٦. ويلاحظ إلحاحه على المجانسة في مثل: نحن / اللحن، ونحل / ضحل...

(٤) الإتقان: ٢/١٢٣.

فالناس يعلمون كلهم أن النطق صفة خص بها الله الإنسان دون غيره من المخلوقات والكائنات التي تحيط به، وعندما يتحدث القصاص في حكاياتهم عن كائنات أخرى غير الإنسان حية أو جامدة تتكلم يعد السامعون ذلك خرافات لذيذة يستمتعون بها وهم عالمون بأنها أكاذيب، وفقرات الفصول والغايات مليئة بالإشارات إلى نطق الحيوان والأشجار والجمادات والجمل والكلمات والحروف، لكنه إخبار عن نطق يصدقه العقل ويسلم به القلب لأنه تسبيح لله وتمجيد لملكوته، وسور الكتاب العزيز تؤكد أن كل ما في السموات والأرض يسبح[1] للقوي العزيز.

وعندما يذكر الشيخ أن المخلوقات غير الناطقة تسبح لله وأن الناس لا يفهمون تسبيحها يصبح ذلك تذكيرًا بأخبار يقينية لا يشك المسبح والمتلقي في صدقها، لكنه يلتذ بها في الحين نفسه لما يصاحبها من تعجيب[2] تعود أن يستمتع به في الشعر الكاذب وحده، وهي لذة مقترنة بالخشوع لأنها وليدة التخييل بالمعنى الصادق الحاث على الفضيلة والعجيب الغريب في آن واحد كما يتبين من قوله: «أتَدْري ما يقولُ المِزْهَرُ أيها الطَّرِبُ الجَذْلانُ، إنه يُسَبِّحُ الله عَزَّ وأنارَ بِطرائِقَ ثَمانٍ، بينَ ثَقائِلَ إلى خِفافٍ، وهو في ذلكَ يقولُ: سَتَذْوي الروضةُ وتُرِمُّ القَيْنَةُ ويموتُ الشَّرْبُ، وتُصْبِحُ الديارُ آياتٍ»[3].

ويبدو حرص الشيخ على شعرنة معاني الكتاب واضحًا في نقله بعض المعاني الشعرية التي اختص بها النسيب[4] في القصيدة العربية القديمة، فقصة الثور

---

(١) انظر سورة النور / أ: ٣٦ و٤١، والحشر / الآية ٢٤، والجمعة / الآية: ١، والتغابن / الآية: ١، وانظر تفسير العلماء في قوله تعالى: «وإن من شيء إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليمًا غفورًا». الإسراء / الآية: ٤٤.

(٢) انظر ما تقدم، وتلخيص كتاب أرسطو / فن الشعر: ص ٢١٥، وانظر: ص ٢٠٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٨٨. وانظر: ص ٤٦، حيث يشير إلى تسبيح الحروف.

(٤) نستعمل المصطلح هنا بالمفهوم المركب الذي يعني المقطع الشعري الذي يتحدث فيه الشاعر داخل القصيدة عن الأطلال والعشق والناقة والصحراء قبل أن يتخلص إلى الغرض الرئيس. انظر ما يلي: القسم الثالث.

الوحشي[1] الذي يحل محل الناقة في رحلة الشعر تصبح في الفصول والغايات - مثل حكاية الأحقب وأتانه - نواةً فنية لبناء فقرة كبرى كثيرة الفصول[2]، وانتقال حيوان النسيب إلى هذه الفقرات ليس في حقيقته إلا الوجه الفني الظاهر للنفس الشعري الخفي الذي كان الشاعرالتائب ينفثه في معانيها، لكنه نفس مطهر لأن هذا الحيوان بتسبيحه وحمده لله في هذه الفقرات أصبح تجسيدًا للفضيلة والايمان بالقضاء والقدر لا لغريزة الجوع وحب البقاء التي يجسدها في الشعر، كما يتبين من قصة حمار الوحش وأتانه التي يرويها ناظرًا إلى ما قاله لبيد وغيره من فحول الشعراء[3]: «إن اللهَ هو المَلِكُ لا يَهْلِكُ ولكنْ يُهْلِكُ والفَلَكُ بعضُ ما يَمْلِكُ، والطُّرُقُ إلى طاعتِه تَنْسَلِكُ، فَخابَ مَنْ يُشْرِكُ، ما آخُذُ وما أتْرُكُ، السعيدُ على العبادةِ مُبْتَرِكٌ فاعْتَصِمْ بِرَبِّ الشمسِ والقمرِ، ومُنْشِئِ الشجَرِ والثَّمَرِ... إن الله خلق مِثْلَّ عُونٍ يَرتَعُ بملاحِسِ العِينِ حيثُ لا رامٍ ولا أنيسٌ، يَتَخَيَّرُ البارِضَ والجَميمَ، وذلك بفضلِ الله القدير... فأقام على ذلك جُمادى ورَجَبا، وصَقَلَتْهُ البُهْمَى الحَبَشيَّةُ فتركَتْهُ كالنَّصْلِ مُهَذَّبا، يلْتَفِتُ عن اليمينِ والشمالِ، ولا شَبحَ يراهُ إلا الحُقْبُ المُطَّرِداتُ فَيَرِنُّ مُطربا.. فانصَلَتَ كالسيفِ الهِنْدِيِّ، مرَّةً يَعْفُو على الأُتُنِ وأُخْرَى يَعْفُونَ عليه... فلما أشرفن على عَيْنٍ أسرابٍ كأنها عَيْنُ غُرابٍ... نَكَصْنَ، فلما كَظَّهُنَّ الحِيامُ أرْسَلْنَ قَوائِمَهُنَّ في الماءِ يَخضْنَ صافِيًا عليه الشَّبَا، وكادت المسامعُ تُخْتَضَرُ من الجَرْعِ فيه ثم وارَيْنَ في الصُّدورِ نُغَبا... أَخْمَدْنَ وارِيَ العَطَشِ وصارَ العِيرُ مُتَحَبِّبا، وعلى الشمائلِ طاوٍ كالمَيْتِ مُنْطَوٍ من الصفيحِ في بيتٍ يدعو الله أن يَرْزُقَ صِبْيَتَهُ خذوفاً ما تُرْضِعُ تَوْلَبا، رمَى فأصابَ حائِلاً شَفَتْ من العِيَالِ سَغَبا... ونجا العِيرُ بنفسه لا يَذْكُرُ مُصْطَحَبا،

(1) انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثامن الهجري: ص ١٢٥ وما بعدها.

(2) يرى عبد الله الطيب أن أبا العلاء ربما جعل هذا سخرية، ثم يتراجع فيحمل ذلك على أنه التذاذ بالاغراض الخاصة بالشعر. المرشد: ٧٩٩/٣ - ٨٠٠، وانظر الصورة في الشعر العربي: ص ١٧٢ - ١٧٨.

(3) انظر قول لبيد: أو ملمع وسقت لأحقب لاحه... ديوانه: ص ٣٠٤، وانظر الصورة في الشعر العربي: ص ١٣٣ وما بعدها.

وباكَرَهُ مع الشعاعِ فارسٌ يَحْتَثُّ سَلْهَبَا ... فَطَرَدَهُ شأواً مُغَرِّبا، فَرَكَّبَ في جوانحِهِ من الخَطِّيَّةِ ثَعْلَبَا، فَخَرَّ الوَحْشِيُّ مُلَحَّبا، وكذلك مصيرُ الدنيا الخائنةِ لا تُنْقِذُكَ أُخُوَّةٌ، ففي تقْوى الله آخْ»[1].

أما التخييل بالوزن العروضي الذي نجده في الشعر فقد أصبح في الفصول والغايات كما أوضحت تخييلًا بالنبر والتنغيم والترنم وغيرها من فصول النغم[2] التي يسمح بها الأداء الشفوي والإنشاد وتفتقر إليها الأبنية اللغوية المخطوطة لعدم إحاطة الرسم بها.

إن تسلل الشعرية إلى فصول هذا المصنف التسبيحي عبر أساليب التخييل المختلفة جعلها تبتعد عن قرائن النثر المسجوع لتصبح قولًا شعريًا يشارك الشعر في التخييل دون الوزن، ولعل هذا ما جعل البديعي يحس بأن بناء الفصول وغاياتها يجعلها قريبة من الموشحات[3]، وقديما وصف ابن سناء الملك الموشح بأنه «نظمٌ تشهدُ العينُ أنه نثرٌ، ونثرٌ يشهدُ الذوقُ أنه نظمٌ»[4].

إن أقرب جنس يمكن أن ينسب إليه شكل الفصول والغايات اليوم هو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر[5] أو قصيدة النثر، فالتوزيع البسيط لفصول الفقرات على سطور شعرية كسطور الشعر الحديث يجعلها تلتبس به كما يلاحظ من المقترح الآتي[6]:

لا يَمْتَنِعُ من اللهِ عزيزٌ

والشَّقِيُّ مَنْ حَضَرَ عَرَصاتِ القيامه

كرجلٍ مِنْ أبناءِ الأقيال

---

(١) الفصول والغايات: ص ٤٠٠ - ٤٠٢.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٠ - ١٠٧١.

(٣) الصبح المنبي: ص ٥٨.

(٤) دار الطراز: ص ٢٩ - ٣٠.

(٥) انظر نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: ص ٣٢، حيث يعبر المؤلف عن عدم استساغته وجود الشعر المرسل أو الحر بين فنون الشعر العربي، ويعد هذه المصطلحات مقحمة عليه ومنقولة إليه من الشعر الإفرنجي. ويرفض الناقد صورة الشعر المنثور التي تعترف بوجود بناء لغوي يختلف بموسيقاه الداخلية عن الشعر والنثر.

(٦) الفصول والغايات: ص ٤٨.

ذهَبَ ملكُه فتقَرَّبَ إلى الناسِ بما كان

فَجُفِي

وما اصْطفِي

والسعيدُ مَنْ وَرَدَ كالخَيْبَرِيِّ

يَسْتَشْفِعُ بما في الكِتَاب

لكنه يظل متميزًا بكونه شكلًا فنيًّا أحدثه عشق الفضيلة التي بحث عنها الشاعر بعيدا عن رذائل الشعر.

وإذا كان ابن الجوزي قد وصف الكتاب بالركاكة والبرودة[1] فلأن ذلك كان في سياق اتهام الشيخ بمعارضة القرآن الكريم، وقد أثبت العلماء أن أفصح كلام يقدر عليه الشعراء والمترسلون إذا قيس على نظم القرآن بان اختلافه وتفاوت فصاحته وتداخل الغث والسمين والجزل والسخيف فيه، خلافا لكتاب الله المنزه عن مثل هذا الاختلاف لمجيئه على منهج واحد في النظم[2] ومناسبة أوله لآخره في غاية الفصاحة.

أما الذين نظروا إلى المصنف بمنأى عن شبهة المعارضة فقد اعترفوا بطرافته وجماليته[3] وشعريته، وهي شعرية تفرض أن تكون الفصول والغايات في الكتاب متصلة لا يفصل بينها إلا الوقف، وذلك حتى يكون التسبيح نغمًا متلاحقة مسترسلة.

لكن الجزء المطبوع الذي تبقى من هذا الكتاب لا يستجيب لهذا الاسترسال، فصورة المخطوطة التي طبع عنها الجزء المتبقي تبين أن نهاية كل فقرة ذيلت بكلمة غاية، وأن أولها استهل بكلمة رجع تمييزا لها من مقطع الشرح الطويل الذي ميزه الناسخ في أوله بكلمة تفسير.

---

(١) انظر المنتظم: ٨/١٨٥.

(٢) انظر الإتقان: ٢/١٢٤، وإعجاز القرآن: ١/ ٢٤، حيث يكشف الباقلاني عن عيوب قصيدة امرئ القيس عند مقارنتها بالبيان القرآني. وانظر قول الشيخ نفسه في رسالة الغفران: ص ٤٧٣: «وإن الآية منه أو بعض الآية لتعترض في أفصح كلم يقدر عليه المخلوقون فتكون فيه كالشهاب المتلألئ في جنح غسق، والزهرة البادية في جدوب ذات نسق، فتبارك الله أحسن الخالقين».

(٣) انظر سفرنامه / تعريف: ص ٤٦٣، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

والواضح أنها زيادات أقحمت لتسهيل القراءة كما يشهد بذلك خطها السميك، ويدل على عدم أصالتها في الكتاب اختفاؤها من عدد غير قليل من فقرات الكتاب المطبوع[١].

وما أرجحه أن صعوبة فهمه قد دفعت بعض العلماء أو النساخ إلى تنييل جل الفقرات بشروح منقولة كلًا أو بعضًا من المؤلفين الآخرين اللذين وضعهما الشيخ نفسه لتفسير غريب الكتاب وفك رموزه، وأقصد المختصرَ الذي أنشأه «في غريبِ هذا الكتابِ وما فيه من اللغةِ»[٢] ولقبُه السادنَ، والكتابَ المفتاحَ الذي لقبه إقليدَ الغاياتِ وجعله مقصورًا على تفسير ألغازه[٣].

لقد خرج الشيخ بجنس أدبي جديد على الذوق العربي يختلف عن الشعر بخلوه من الوزن ونبذه للرذيلة ويقترب منه بجهاته المخيلة، ويتضح من كلامه أنه كان متصورًا لأشكال فنية متعددة تشترك كلها في انتسابها إلى هذا الجنس الأدبى الجديد، فالفصول والغايات الذي بناه على تسبيح الجمل لم يكن إلا اللبنة الأولى في صرح أدب الفضيلة كما يستشف من دعائه الله أن يعينه على تأليف كتاب آخر تكون فيه الحروف لا الجمل هي المسبحة: «فهذه جُمَلُ تُسَبِّحُكَ.. وأنتَ المُطَّلَعُ إلى كلِّ خَبِيٍّ، وإن قَضَيْتَ عَمِلَ عَبْدُكَ كتابا في تسبيح الحروف، فلا تُزِلْ رَبَّ الوتَرَ عن الحِراثِ»[٤].

ويومئ إلى هذا الشكل المرتقب قوله: «وهنيئًا لِكَدْراءَ تَرِدُ مَرّانَ في سِرْبِ حَرّانَ، تُقَدِّسُ ربَّها في آلافِ مِئينَ في العددِ بلْ آلافٍ، بالألف والقاف والطاء من قَطا كاظِمةٍ والأجْبابْ»[٥].

ولا نستطيع الجزم بأن كل المصنفات الضائعة التي أصل بها أدب التسبيح[٦] كانت مبنية على أساليب مخيلة شبه شعرية، لكننا إذا استأنسنا ببناء ملقى السبيل

---

(١) انظر مثلًا: ص ٨٥.

(٢) انظر الإنباه: ٩٢/١، وإرشاد الأريب: ١٤٧/٣، والإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٣) الإنباه: ٩٢/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ٢٣٥.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٦.

(٦) انظر ما تقدم، والإنباه: ٩١/١، ٩٣، ٩٥، ١٠٠، ١٠١، حيث يشير القفطي إلى مؤلفاته الوعظية.

أمكن الحكم على بعض مصنفاته الواعظة[1] بأنها كانت سبيلًا إلى الجمع بين الفضيلة وشعرية النثر المخيل.

فالتحليل السريع لبنية هذا المصنف الذي يدل على أن الشيخ ظل مشغولًا بتأصيل أدب التسبيح حتى بعد عودته إلى النظم، يكشف عن أنه بناه على فصول تتلاحق قرائنها المسجعة لتصبح قوافي صريحة لأبيات موزونة تبدو كأنها بسط للمعاني السابقة التي أوجزت[2] في الفقرات المنثورة كما نجد في قوله: «سبَّحَ إلهَنا الفلَك، وقدَّسَ البشرُ المَلِك، والجِسْمُ في العَفَى يُسْتَهْلَك، والمرءُ بالعازفةِ يُمْلَك، والنهجُ للآخرةِ يُسْلَك:

سَبِّحْ مَعَ الشُّهْبِ كَمَا ... سَبَّحَ مِنْ قَبْلُ الفَلَكْ
يُقَدِّسُ الإنسُ على الـ ... أَرْضِ وفي الجَوِّ ملكْ
لا تَبْكِ لِلْمَيْتِ فَكَمْ ... مَاتَ كَرِيمٌ وهَلَكْ
ما خبَّرَ الغابِرُ عَنْ ... دفِينِهِ أيْنَ سَلَكْ
مَا لَكَ سَيْءٌ وإذا ... أَطَعْتَ فالرَّحْمَةُ لَكْ»[3]

وهو بناء يذكر بالفصول والغايات من حيث سماحه للشعرية بالتسلل إلى المنثور من خلال أساليب التخييل المختلفة، ولا نجد لذلك إلا تفسيرًا نقديًّا واحدًا هو أن الإنجاز الشعري تحول في المرحلة الأولى من حياة العزلة نحو فن التسبيح باعتباره جنسًا أدبيًّا رفيعًا ونبيلًا، يُمَكِّنُ أهل الغرائز من أن يستعيروا من الشعر شعريته دون

(١) يبدو من إشارة البديعي (أوج التحري / الجامع: ٢/٧٠٥) إلى شبه الأيك والغصون بالفصول والغايات أن أدب التسبيح لديه كان استمرارًا لمنحى الفصول والغايات، وإن بدت المؤلفات الوعظية اللاحقة له أقل شعرية، الأمر الذي جعلها لا تثير شبهة معارضة القرآن.

(٢) الأصل أن النثر يكون بسطًا وتفصيلًا للمعاني الموجزة في الشعر، لكن الشيخ يعكس ذلك في ملقى السبيل.

(٣) ملقى السبيل/ إتحاف الفضلاء: ص ٣٧٠.

وزنه ورذائله لإطراب السمع بأشكال فنية تلتبس نثريتها بشعريتها على المتلقي، لكن دون أن يشك في كونها حثًا على الخير والفضيلة لأنها لا ترسم إلا طريقًا واحدًا هو الطريق إلى الله.

لقد وهب الله الغرائز لبعض عباده فأفرغوا فصاحتهم وبراعتهم في أدب دنيوي لا يفيد، وتركوا العوام يدعون الله ويثنون عليه بلغة بعيدة بلحنها وركاكتها عن جمال الفصاحة والبيان، والثناءُ عليه سبحانه أولى ببلاغة الفصحاء من قوافي الأماديح وسجع الخطب: «فالثناءَ على ربكَ ثناءَ البليغِ، يَكفيكَ من الثَّرْوَةِ بُلْغَةُ المُسِيف»[1].

إن توبة الشيخ من الشعر كانت اختيارًا بين الفضيلة والرذيلة، ولم يكن صمت الندم الذي لزمه في أوائل حياة العزلة إلا كبحًا لغريزة الشعر التي أرغمها العقل على الاستتار وعقابًا للسان الذي لم يتحرك إلا ليكذب ويرفث، لكن النطق نفسه غريزة لا تقاوم، ولما كان الصمت سجنًا لا يطيقه البلغاء كان ذكر الله الملاذ الذي لاذ به من دنس الكلمة ونصح كل بليغ تائب بالاحتماء به: «ألَا أدلُّكَ على أخلاقٍ إذا فعلتَها أطعتَ اللهَ وأحبَّكَ الناسُ، وبِربِّنا اهتدى كلُّ دليلٍ: اسكُتْ ما استطعتَ إلا عن ذكرِ اللهِ، فإذا نطقتَ فلا تُصَدقِ الكاذبَ ولا تُكَذبِ الصادقينَ، واعلَمْ أن الفقراءَ بطعامِكَ أحَقُّ من الأغنياءِ، ولا تَلُمْ على شيءٍ كان بقضاءِ اللهِ، ولا تَهْزَأَنَّ بأحَدٍ، ولا تُرَ مع الهازِلين»[2].

وقد أثبت بمؤلفاته الوعظية التي ألفها أنه حاول في المرحلة الأولى من حياة العزلة أن يجعل أدب التسبيح والوعظ بديلًا فنيًا من الشعر الذي تاب منه وطلقه قبل أن يرغمه الحنين إلى الموزون على التحلل المحتشم من توبته[3].

****

(١) الفصول والغايات: ص ٣٧٠.

(٢) الفصول والغايات: ص ٧٦. والملاحظ أن الشيخ يكني في مصنفاته بحياة الهزل عن مرحلة الانتساب إلى الشعر. انظر قوله: «ما اعتزلت حتى جددت وهزلت». رسائله / عطية: ص ٩٣ والفصول والغايات: ص ٢٩٨.

(٣) المقصود توبته من الشعر التي تجلت في رفضه المطلق للموزون.

المبحث الثاني

الحنين إلى الشعر: التحلل من التوبة

حرص الشيخ في بعض رسائله ومؤلفاته الأولى على تذكير القارئ بأنه دفن الشعر وأعرض عن النظيم[1]، وظل أكثر من عقد من الزمان متمسكًا بموقفه الأخلاقي الرافض للشعر ولكل موزون ومتفرغًا إلى التسبيح والوعظ. لكن النظر إلى الدواوين الشعرية المتعددة التي نظمها في المراحل المتأخرة نسبيًّا من حياة العزلة، وكذا إلى تداخل المنظوم والمنثور في ملقى السبيل وإلى ما نظمه في ثنايا مؤلفاته النثرية من أبيات[2] أو مطولات موزونة نحل بعضَها غيرَه هازلا[3] أو محترسًا[4] واكتفى في أخرى بعدم نسبتها، يدل على أنه لم يستطع أن يظل متمسكًا بموقفه الرافض للشعر ويستمر في قطيعته للموزون إلى آخر حياته.

وقد كشف هو نفسه ضمنيًّا عما كان يعانيه من عنت نتيجة إحساسه بعجزه عن الاستمرار مدة طويلة في كبح غريزته الشعرية وإلزامها بالكف عن المنظوم وهي ما تزال قادرة عليه، وعلل ذلك بأن توبته من الشعر بعد الانتساب إليه والتبريز فيه زمنًا طويلًا جعله كمن تأخر فطامه[5] فصعب: «وإنَّ اللهَ خَلَقَني لأمْرٍ حاولتُ سواه فألفيْتُ

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٠٢. وانظر: ص ١٥٢، حيث يقول مجيبًا عن رسالة: «إنما أجبته بنثير دون نظيم لأنني منذ سنوات قد أعرضت عن تلك الهنوات».

(٢) انظر مثلًا رسالة الغفران: ص ١٥٤ – ١٦٤، حيث يعيد صياغة قافيتي بيتي النمر بن تولب.

(٣) نفسه: ص ٢٩٨، حيث ينسب إلى أحد الجن سينية مطولة.

(٤) أورد الحموي الأبيات البائية التي نسبها في رسالة الغفران: ص ٤٤١ – ٤٤٢ إلى رجل من يهود خيبر، ثم عقب بقوله: «وهذا يشبه أن يكون شعره قد نحله هذا اليهودي». معجم الأدباء: ٣/١٦٦.

(٥) قارن بقول البوصيري بعده في البردة: والنفس كالطفل إن تتركه شب على ××× حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم. ...

المُبْهَمَ بغيرِ انفراجٍ، وفِطامُ ابنِ العامينِ أيْسَرُ من فطام ابنِ الأعوام، وأعْيا تأديبُ الهرِمِ على الأدباءِ. وقد صرفْتُ نفسي في الشبيبةِ فألفيتُها صاحبةَ جِماحٍ، فالآنَ وقد اسْمَأَلَّتِ الظِّلالُ إنْ تركتُها أسِفَتْ وإن زَجَرتُها فلا انْزِجارَ، كأنَّ كلامي سفيرُ الريحِ ما لها إليهِ الْتِفات»[1].

وإشارته إلى صعوبة الفطام المتأخر اعتراف غير مباشر بأن الحنين إلى الشعر كان يعاوده في المرحلة التي تحول فيها من الصمت إلى أدب التسبيح، فيأسف وهو يتصور نفسه يعود إلى ما تاب منه ويزجرالغريزة فلا تنزجر.

وإذا كان مصنف الفصول والغايات بناء فنيًّا جديدًا سمح للشعرية بأن تتسلل إلى القول دون أن يكون كلامًا موزونًا، فإن نظمه ديوان اللزوم وديوان استغفر واستغفري ثم جامع الأوزان فالدرعيات كان إعلانًا عن عودته إلى الموزون، بعد أن ألانه الحنين إليه فاستسلم لإغرائه وتحلل من توبته منه.

إلا أن تتبع تحولات الإنجاز الشعري من اللزوم إلى الدرعيات يفيد أن هذا التحلل كان متدرجًا ومحتشمًا، فقبل أن يحاول الاقتراب من جودة شعرية السقط في ديوان الدرعيات اكتفى عامدًا بأن يظل في دواوينه الأخرى مدة طويلة مجرد ناظم لا يليق بالشعراء أن يتخذوا أقاويله الموزونة نموذجًا يحتذى في صناعة الشعر وتجويدها.

أولًا - الرضى بالنظم: اللزوم والاستغفار ونموذج الموزون الصادق.

نظم الشيخ قبل جامع الأوزان ديوانين يعتبران امتدادًا للجانب الوعظي في أدبه التسبيحي هما اللزوم واستغفر واستغفري، ولهذا يمكن عدهما من حيث مضمونهما تمسكًا بموقفه الفكري الأخلاقي الرافض للأدب الدنيوي رغم أنه عاد فيهما إلى الموزون.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢٣١. وانظر إشاراته المتعددة إلى أن زهده يخفي عشقًا للدنيا لم يتخلص منه، كقوله: «وأنا في طلب الدنيا جاهد». رسائله / عطية: ص ٩٦.

I - ديوان اللزوم:

يستمد هذا الديوان لقبه **لزوم ما لا يلزم** الذي لقبه به صاحبه[1] - في الظاهر - من طريقة بناء القوافي التي التزم فيها قبل الروي - إلى جانب الحروف اللازمة المعروفة عند علماء القافية[2] - رويًّا ثانيًا أو أكثر لا يطالب الشعراء بالتزامه، وهي طريقة ظهرت في استحياء لدى بعض الشعراء القدامى، وشهر بها كثير عزة في تائيته[3] التي يعترف أبو العلاء بنظره إلى بناء قوافيها في قوله:

كُـثَـيِّـرٌ أنـا فـي حَـرْفِـي أَهَـبْـتُ لَـهُ

فـي الـتَّـاءِ يَـلْـزَمُ حَـرفـاً لـيْـسَ يُـلْـتـزَمُ[4]

أما التسمية نفسها فقد استعمل ما يشبهها قبل أبي العلاء في مثل قولِ أبي الطيب: (ألزمت نفسك شيئًا ليس لزمها)[5] وحديثِ ابن جني عن تطوع الشاعر بما ليس يلزم[6].

لكن الواضح مما قاله الشيخ في مقدمة الديوان أن الدلالة النقدية للزوم كانت لديه أوسع مما يتبادر إلى الذهن، لأنه تجاوز في بناء قوافي الديوان ما سبق إليه القدماء إلى لزوم حروف المعجم كلها في الروي، ولزوم السكون والحركات الثلاث كلها وجعلها فصولًا أربعة[7] في كل روي يخرج إليه: «وقد تكلفتُ في هذا التاليفِ ثلاثَ

(١) ترد الإشارة إلى هذا الديوان في المصادر والمراجع المتأخرة باسم اللزوم واللزوميات (خزانة الحموي: ص ٤٣٥). والعنوان الأصلي هو المذكور أعلاه كما يتضح من قول الشيخ نفسه في مقدمة الديوان (١/ ٦): «وجمعت ذلك كله في كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم...». وانظر قوله في ضوء السقط (ورقة ٣٩ أ/ تحقيق ص: ١١٥): «وقد ذكر مؤلف لزوم ما لا يلزم...».

(٢) انظر العقد الفريد: ٥/٤٩٦.

(٣) قوله: خليلي هذا ربع عزة فاعقلا ... قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت. انظر اللزوم: ١/٢٦. وانظر الجامع: ص ١١٣٨ - ١١٤٤، حيث الإشارة إلى بعض من سبقوا إلى ذلك.

(٤) اللزوم: ٢/٣٩٧.

(٥) ديوانه: ٤/٨٢.

(٦) الخصائص: ٢/٢٣٤.

(٧) إلا الألف فإن لها فصلًا واحدًا كما بين في المقدمة. اللزوم: ١/٣٩، وانظر طبعة نصار: ١/٥٠.

كُلَفٍ: الأولى أنه يَنْتَظِمُ حروفَ المُعْجَمِ عن آخِرِها، والثانيةُ أن يجيءَ رَوِيُّهُ بالحركاتِ الثلاثِ وبالسكونِ بعد ذلك، والثالثةُ أنه لُزِمَ مع كلِّ رَوِيٍّ فيه شيءٌ لا يَلْزَمُ من ياءٍ أو تاءٍ وغيرِ ذلك من الحروفِ»[1]، ولم يسبق للشعراء قبله أن ألزموا أنفسهم بالكلفتين الأوليين كما أوضح هو نفسه[2].

وقد نجم عن هذا اللزوم المتعدد الأوجه أن الديوان بني على ١١٣ فصلًا هي حصيلة العلاقة بين عدد الحروف المعجمية التسعة والعشرين، والفصول[3] الأربعة لكل روي.

إن بوادر اللزوم من حيث هو نموذج غير ملزم في بناء القوافي قد ظهرت لديه في سقط الزند نفسه[4] باعتباره طريقة لتقوية الروي الضعيف، واستمرت آثاره في ملقى السبيل[5] والدرعيات[6] وإن كانت الغاية منه في هذه الأخيرة قد بعد عن التكلف لسيره في منحى صوتي تجريبي كان يهدف إلى اختبار قدرة بعض الحروف الصامتة على النيابة عن بعض حروف الردف عندما يجتمع ساكنان في آخر البيت.

ولا يكتسي التصنيف من هذه الزاوية أهمية فنية أو نقدية كبيرة، فالطريقة في حد ذاتها لم تكن من ابتكاره إذ ليس له فيها إلا تكلفها في النظم والنثر تكلفًا عابه عليه النقاد[7].

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٠.

(٢) نفسه: ١/٢٩. وانظر نص كلامه في ما تقدم.

(٣) المقصود الحركات الثلاث والسكون. والألف لها فصل واحد فقط = (٢٨ × ٤) + (١ × ١) = ١١٣ فصلا.

(٤) انظر التزامه الياء مع الروي في سقطياته التائية: نلت لما تصنع أيامنا ... نفوسنا تلك لأبيات. سقط الزند / ش: ص ٨٣٦

(٥) انظر الأبيات الرائية التي التزم معها الدال: ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٥. وانظر: ص ٣٦٢، ٣٦٣، ٣٦٦، ٣٦٩. وانظر حكيم المعرة: ص ٤٤.

(٦) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٤، حيث الأبيات الرائية التي يلتزم فيها الهاء (عب سنان الرمح في مثل النهر).

(٧) انظر سر الفصاحة: ص ١٨٠ – ١٨١، والمثل السائر: ١/٢٦٧. وقد ذكر ابن حجة الحموي في خزانته (ص ٤٣٥) أنه جاء فيه بأشياء بديعة، لأنه – أي الحموي – كان يعد الالتزام من أبواب البديع.

أما الأهمية الحقيقية للديوان فتظهر في كونه من حيث طبيعة معانيه وتعدد أوجه اللزوم فيه علامة من علامات تحول إنجازه الشعري، وشاهدًا على أن مفهوم الشعر لديه ظل رغم تحولات الإنجاز مفهومًا واحدًا غير متغير، فاللزوميات هي المنجز الذي تبدأ معه مرحلة التحلل المحتشم من قيود التوبة التي قادته إلى تطليق الشعر، فبيتا اللزوم اللذان عبر فيهما عن ندمه على ترك بغداد والعودة إلى الشام، وإشارته إلى بعض من لقيهم بها من العلماء المحققين، دليل[1] على أن ديوانه الثاني هذا كان من نتاج مرحلة العزلة، لكننا لا نجد في المصادر أية إشارة إلى التاريخ الذي نظمه فيه.

ويفهم من اللزومياتِ المتعددة التي ذكر فيها صالح بن مرداس والأبياتِ التي رثى بها الوزير المغربي المتوفى سنة ٤١٨هـ[2] أنه كان ينظمها ما بين سنة ٤١٤ هـ[3] و٤١٨ هـ، وإذا نحن استأنسنا بلزومياته التي يشير فيها إلى تجاوزه الأربعين[4] وبلوغه الخمسين[5] يصبح زمن النظم الافتراضي ممتدًّا من ٤٠٤ أو ٤٠٥ إلى ٤١٣ هـ[6].

---

(١) قوله في اللزوم ٤٠٦/١: يالهف نفسي على أني رجعت إلى ××× هذي البلاد ولم أهلك ببغداذا، وقوله: ٤٠٩/١: شئمت ياهمة عادت شآمية ... من بعد ما أوطنت عصرا ببغداذ. وانظر قوله في مقدمة الديوان: ٣١/١: «وقد شاهدت بعض المتحققين بالأدب ببغداد ...».

(٢) انظر الكامل: ٣٢٩/٧.

(٣) هي السنة التي استولى فيها صالح بن مرداس على حلب (الكامل: ٢٦١/٧)، وقد أقام بها إلى سنة ٤٢٠ هـ. والمصادر تذكر أن الشيخ خرج من عزلته متشفعا لدى صالح هذا عندما أراد تخريب المعرة عقابًا لأهلها كما يفهم من قوله في اللزوم: ٤٠٤/١

تغيبت في منزلي برهـة ... ستير العيوب فقيد الحسد

فلما مضى العمر إلا الأقل ... وحم لروحي فراق الجسد

بعثت شفيعا إلى صالـح ... وذاك من القوم رأي فسد

وانظر اللزوم: ٣٥١/٢، ومعجم الأدباء: ٢١٦/٣ - ٢١٧.

(٤) انظر قوله (اللزوم: ١١٨/١): (شربت سني الأربعين تجرعا ...)، وقوله فيه (٥٨٥/١): (وركبت منها أربعين مطية...).

(٥) انظر قوله (اللزوم: ٥/٢): (لعمري لقد جاوزت خمسين حجة ...)، وقوله فيه (٣٩/٢): (أخمسين قد أفنيتها ليس نافعي...). وانظر: ٤١٩/١، و٧٣/٢، ٢٥٨.

(٦) أما سن الستين التي أشار إليها في أبيات نسبت إليه في أبيات يقول في أولها: (أتتني من الأيام ستون حجة ...)، فليس فيها أية إشارة إلى تاريخ نظم اللزوميات المتأخرة، لأن هذه الأبيات - فضلًا عن كونها مما لم يرد في ديوانيه المطبوعين - ليست من باب اللزوم، لأن الشاعر لم يلتزم فيها حرفًا آخر قبل الروي كما هو الأمر في اللزوميات. انظر تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٩.

وما أرجحه أن نظم اللزوم مر من ثلاث مراحل: **مرحلة أولى** انتقل فيها تحت تأثير الحنين إلى الشعر من التسبيحات والمواعظ النثرية[1] إلى تزجية الفراغ[2] بنوع من العبث[3] الجاد والتجريب[4] اللغوي لأبنية موزونة مقفاة، يقلب أوجهها من خلال اختياره اعتباطًا حرفًا من حروف المعجم يتخذه رويًّا يستقصي فصوله الأربعة، ويلتزم قبله حرفا غير لازم فضلًا عن حروف القافية اللازمة قبل أن يخرج إلى حرف معجمي آخر لم يستعمله من قبل، إلى أن استنفدت الحروف التسعة والعشرون واكتملت كل فصول الديوان وتبين هيكله العام الذي يشير إليه الشيخ بأبنية أوزان[5].

ويبدو أنه لم يكن يعلن ما نظمه في هذه المرحلة تحرجًا من أن يعاب عليه نقضه لتوبته من الشعر وتراجعه عما كان قد أعلنه في خطبة السقط فالمصادر تشير إلى أن بعض من كانوا يدخلون عليه بالليل كانوا يسمعون له هينمة غير مفهومة تستمر حتى الفجر(٦). **ومرحلة ثانية** هي التي وضع فيها مقدمة الديوان وأخرج إلى الناس(٧) ما كان قد نظمه(٨) واحتفظ به لنفسه من لزوميات، مرتبًا إياها(٩)- وقد اكتملت صورتها - ترتيب حروف المعجم المعروفة ما بين العامة(١٠)، ومغنيًا عددها بأخرى جديدة ينظمها في حينها ومكانها من الترتيب المعجمي.

---

(١) أو المتارجحة بين النثر والشعر كالفصول والغايات.

(٢) يذهب بعض الدارسين إلى أنه كان يتسلى بنظمها، ويبدو من مثل قوله (ضوء السقط / تحقيق: ص ١): «ومد العمر وكلما سنوه السمر»، أن حياة العزلة جعلته يستثقل مرور الزمن.

(٣) انظر وصفه لبعض ما نظمه أبو العتاهية بأنه عمله على هيئة اللعب. الصاهل والشاحج: ص ٥٨٦.

(٤) انظر قضايا العصر في أدب أبي العلاء: ص ٣٦٧، حيث يشير المؤلف إلى أن الشيخ كان يجرب لغته.

(٥) هكذا وردت الكلمة في مقدمة اللزوم: ص ١٩ / تحقيق نصار. وفي طبعة صادر (١/٥): أبنية أوراق، ويبدو من صورة المخطوطة المنشورة أن الكلمة الثانية مطموسة، والراجح أنها أبنية أو راع جمع ورع أي تقوى.

(٦) انظر شرح البطليوسي / شروح: ١١٩٦/٣.

(٧) توهم بعض الدارسين أن اللزوم لم يذع إلا بعد وفاته. وراحة اللزوم وزجر النابح والنجر تفيد خلاف ذلك. انظر كشاف مصادر دراسة أبي العلاء: ص٢١٩.

(٨) كما يدل على ذلك قوله في مقدمة اللزوم (٦/١): «وجمعت ذلك كله في كتاب لقبته لزوم ما لا يلزم».

(٩) انظر حكيم المعرة: ص ٧٨، حيث يثبت المؤرخ أنها رتبت بعد اكتمالها.

(١٠) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

وقد ذكر بعض من حضر إملاء الديوان أنه «أمْلَى في ليلةٍ واحدةٍ أَلْفَيْ بَيْتٍ، كان يسكتُ زمانًا ثم يُمْلِي قريبًا من خمسِمائةِ بيتٍ، ثم يعودُ إلى الفِكْرَةِ والعملِ إلى أن كَمَّلَ العِدَّةَ المذكورةَ»[١].

ويستشف من قرائن العودة إلى الأدب الدنيوي أنه أنهى إملاء اللزوم قبل ٤١١هـ، وهو التاريخ الذي ألف فيه الصاهل والشاحج[٢].

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الاستدراك التي كان يعود فيه إلى الديوان لمراجعته كما راجع سقط الزند بحذف ما يجب أن يحذف منه، وإلحاق ما يجب أن يلحق به من اللزوميات المتأخرة التي كان ينظمها في مناسبات بعينها[٣].

ويفسر هذا الاستدراك اختلافَ المؤرخين[٤] في تحديد عدد أبيات الديوان ومجلداته، وتناقلَ المصادر للزومياتٍ عديدة لم ترد[٥] في النسخة المطبوعة.

ولم يكن الاشتغال بالمؤلفات الأخرى يمنعه من العودة إلى نظم لزوميات جديدة، فالقدماء قد أشاروا إلى أنه كان يملي في المجلس الواحد على كل مجموعة من تلاميذه صنفا من العلم[٦] غير الذي يمليه على الأخرى.

لقد صرح الشاعر في خطبة السقط وهو يعلن توبته من القريض بأنه سيطلق الشعر لأن جيده لا يتأتى إلا بالكذب، ولأن ما يبنى على الصدق منه لين ضعيف لا يليق بسمعته وشهرته[٧].

---

(١) مسالك الابصار / تعريف: ص ٢٤٩. وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦١.

(٢) انظر ما انتهت إليه بنت الشاطئ في مقدمة تحقيقها للكتاب: ص ٢٧.

(٣) انظر اللزومية (٦٥٢/٢) التي رثى بها الوزير المغربي سنة ٤١٨ هـ، واللزومية (٤٠٤/١) التي أبدى فيها تذمره من الأحداث التي أرغمته على الخروج من عزلته للشفاعة لأهل بلدته لدى صالح بن مرداس.

(٤) انظر مثلًا وفيات الأعيان: ١١٣/١، حيث يذكر ابن خلكان أنه كبير يقع في خمسة أجزاء، والمنتظم: ١٨٦/٨، حيث الإشارة إلى أنه عشرة مجلدات.

(٥) انظر المختار من اللزوم: ص ٥٢١ – ٥٣٨، ومعجم الأدباء: ١٤٣/٣ و١٧٢، ومرآة الزمان /تعريف: ص ١٥١ و١٥٦ و١٥٧، وخزانة الحموي: ص ٤٣٥، وأبو العلاء وما إليه: فائت شعر أبي العلاء، وكشاف مصادر دراسة أبي العلاء: ص ٣١٢

(٦) انظر مرآة الزمان / تعريف: ص ١٥٥.

(٧) انظر قوله في الخطبة / شروح: ص ١٠: «رغبة عن أدب معظم جيده كذب ورديئه ينقص ويجدب».

وقد كان احتماؤه بالصمت وتحوله إلى أدب التسبيح المنثور شاهدًا على أنه طلق الشعر طلاقًا بائنًا وأعرض عن هنواته كما قال هو نفسه[1]، لكن مقدمة اللزوم كانت بمثابة الإعلان النقدي الصريح عن تحلله من قيود التوبة الضيقة التي قيد بها غريزته الشعرية وعن الحدود التي رسمها لهذا التحلل.

ولم يفته أن يومئ فيها إلى ما قاله في خطبة السقط بعبارة «كلام لي قديم»، ليؤكد أنه تراجع عن موقفه الأخلاقي المتشدد الرافض للشعر كاذبه وصادقه، وقَصَرَ رفضه على ما بني على الكذب منه: «وقد كنتُ قلتُ في كلام قديم: إني رَفَضْتُ الشعرَ رفْضَ السَّقْبِ غِرْسَهُ والرَّأْلَ تَريكَتَهُ، والغَرَضُ ما اسْتُجِيزَ فيه الكذبُ واسْتُعينَ على نِظامِه بالشُّبُهاتِ، فأما الكائنُ عِظَةً للسامعِ وإيقاظًا لِلْمُتَوَسِّنِ، وأمْرًا بالتَّحَرُّزِ من الدنيا الخادعةِ وأهلِها الذين جُبِلوا على الغِشِّ والمكْرِ، فهو إن شاء الله مما يُلْتَمَسُ به الثوابُ»[2].

إن أهمية مقدمة الديوان لا تكمن – فحسب – في كونها تؤرخ للمرحلة التي تحلل فيها من توبته وحاول أن يجمع بين الفضيلة والموزون، ولكن في كونها أيضا الخطاب النقدي الصريح الذي رسم الحدود الفاصلة ما بين الشعرية والنظمية، وأكد ما ورد في خطبة السقط من أن الشعر الجيد له طريق واحد لا مفر منه هو الكذب والرذيلة، وأن الصدق[3] والخير لا ينتجان إلا نظمًا ضعيفًا.

إن أهم نتيجة خرج بها الشيخ من مفاضلته بين المعيار الفني والمعيار الأخلاقي في النظر إلى الشعر هي الدعوة إلى أدب الفضيلة باعتباره بديلًا كليًّا من الشعر الذي يعد الكذب ركنا فيه، ولذلك كان حثه المطرد على الصدق مقاومة غير مباشرة لإغراء

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٣) انظر ما تقدم: ٢/١٤٤، وأبو العلاء ناقدًا: ص ١١٤.

هذا الفن الذي لا يحيى إلا كاذبًا: «الِقَ مقاديرَ الله ولا تَلقْ، وخلِّقْ لَفْظَكَ ولا تَـخْـتَلِقْ، واصْدُقْ في حَديثِك وصدِّقْ بالنُّشَبِ لا بِقَولِ المَلِقِ، وأَضِـئْ بالمعروفِ وأْتَلِقْ»[1].

وإذا كانت المؤلفات التي تفرغ فيها إلى التسبيح والوعظ طمعًا في ثواب الله تدل على أنه انصرف بعد تنكره للشعر إلى أدب الفضيلة الخالص من الشبهات، فإن تصنيفه ديوان اللزوم الذي أعلن فيه العودة إلى الموزون لم يكن ابتعادًا عن هذا الأدب الأخلاقي، لأن غايته من تأليفها لم تكن التجويد الشعري ولكن التماس الثواب من الله[2]، وثوابه سبحانه لا يلتمس بالشعر الجيد لأن هذا النوع من الشعر لا يكون إلا كاذبًا، ولذلك كانت عودته إلى المنظوم مقيدة بإقصاءِ النموذج الشعري الذي يستجاز فيه الكذب[3] ويستعان على نظامه بالشبهات[4]، والاقتصارِ على نموذج الموزون الصادق الكائن عظة للسامع وإيقاظًا للمتوسن[5].

إن اللزوميات بشكلها تعد عودة إلى الموزون، ولكنها من حيث مضمونها تعد استمرارًا لأدب الفضيلة والأخلاق الذي تفرغ له في أوائل حياة العزلة، وهو أدب مُمَجِّدٌ لله قوامه كما ذكرت الصدق ونبذ الكذب والحث على التقوى والخير، وكل ذلك حاضر في اللزوميات.

ويعترف الشيخ بأن الغريزة قد تكون أبعدته في بعض معانيها عما ألزم به نفسه من مضامين أخلاقية، لكنه يؤكد للقارئ أنه لم يسمح للكذب أن يتسلل إليها متسترًا بالوزن والقافية: «كان مِنْ سوالفِ الأقْضِيَةِ أني أنشأتُ أبنيةَ أوراقٍ توخيتُ فيها صدقَ الكلمةِ، ونَزَّهتُها عن الكذبِ والمَيْطِ.. فمنها ما هو تمجيدٌ لله الذي شَرُفَ عن التمجيدِ

---

(١) الفصول والغايات: ص ٩٣. وانظر اللزوم: ٣٤٦/١، حيث يقول:

عليك بالصدق فلا حظ لي ... في كذب ينظمه السارد.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٣) نفسه: ٣٨/١.

(٤) نفسه: ٣٨/١.

(٥) نفسه: ٣٩/١.

وَوَضَـعَ المَنَ في كلِّ جِيدٍ، وبعضُـها تذكيرٌ للناسـينَ وتنبيهٌ لِلرقَدَةِ الغافلينَ وتحذيرٌ من الدنيا الكبرى التي عبثتْ بالأُولِ.. وإنما وصفتُ أشياءَ من العِظَةِ وأفانينَ على حسب ما تسمحُ به الغريزةُ، فإن جاوزتُ المشترطَ إلى سواه فإن الذي جاوزتُ إليه قَولُ عُرِّيَ مِنَ المَيْنِ»[1].

لقد كان الشيخ في هذه الخطبة حريصًا على أن يقدم ديوانه الثاني باعتباره نمونجا للموزون الصادق المنزه عن الكذب، فهذه الأوصاف التي تؤكد ارتباط الديوان بأدب الخير والفضيلة تؤكد في الحين نفسه ابتعاده عن مفهوم الشعر رغم استعارته أوزانه وقوافيه، لإن الشيخ لم يغالط الشعراء المبتدئين ولا أوهم النقاد والمتلقين بأنه أتى بشعر يحتذى في الجمع بين الفضيلة والجودة، ولكنه تفادى ذلك بأن بادر فاعتذر إليهم عن نظم كان يعلم مسبقًا أنه لم يكون إلا ضعيفًا، وذكَّرهم بأن من سلك مسلك الخير والصدق في الشعر لا يسلم نظمه من اللين والضعف: «وأضيفُ إلى ما سلَفَ من الاعتذارِ أن من سَلَكَ في هذا الأسلوبِ ضَعُّفَ ما يَنْطِقُ به النظامَ لأنه يَتَوَخَّى الصادقةَ ويطلُبُ من الكلامِ البَرَّةَ، ولذلك ضَعُفَ كثيرٌ من شعْرِ أميةَ بنِ أبي الصلْتِ الثقفي ومَنْ أخَذَ بِفَرِيِّهِ من أهلِ الإسلامِ»[2]، ثم أكد لهم أن الطريق الوحيد إلى تجويد الصناعة الشعرية هو الكذب والقبائح: «ويُرْوى عن الأصمعي كلامٌ معناه أن الشعرَ بابٌ من أبوابِ الباطلِ، فإذا أُريدَ به غيرُ وجْهِهِ ضَعُفَ. وقد وجَدْنا الشعراءَ تَوَصّلُوا إلى تحسينِ المَنطِقِ بالكذبِ وهو من القبائحِ، وزيَّنوا ما نَظَموه بالغَزلِ وصفةِ النساءِ ونعوتِ الخيلِ والإبلِ وأوصافِ الخمْرِ، وتَسَبَّبوه إلى الجزالةِ بِذِكْرِ الحربِ واخْتَلَبوا أخلافَ الفكرِ وهم أهلُ مُقامٍ وخَفْضٍ في معنى ما يَدَّعونَ أنهم يُعانونَ من حَثِّ الركائبِ وقطْعِ المفاوزِ ومِراسِ الشقاءِ»[3].

(١) مقدمة اللزوم: ٦/١. والمين: الكذب.

(٢) نفسه: ٣٩/١.

(٣) نفسه: ٣٩/١.

وقد صرح الشيخ بما يفيد أنه حاول أن يحسن النظم ويجنبه النزول إلى ليونة الضعف بتقييد الغريزة الشعرية وتوجيه فاعليتها نحو ما اشترطه على نفسه من موضوعات الخير، لكن إشارته إلى أن مقصوده وصف أشياء من العظة وأفانين على حسب ما تسمح به غريزته، وتصريحه بأنه قد يتجاوز المشترط، اعتراف ضمني بأنه قد عجز عن تطويعها[1]، أما تذكيره القارئ بأنه لم يخرج إلى الكاذب في ما جاوز إليه فهو الدليل على أنه كان في لزومياته يكبح جماح غريزته التي كانت تسعى إلى تطويعه أكثر من سعيه إلى تطويعها.

ويبدو أنه كان يدرك أن صون الصورة الأخلاقية للزوم رهين بالاحتراس من غريزته الشعرية والتمرد على معاييرها لا بالاهتداء بها والاعتماد على فاعليتها.

لقد اختار في نظم اللزوم أن يقف ضد غريزته الشعرية ويخالفها في ما ترشد إليه حتى لا يقع في شركها فتسير به نحو التجويد، والتجويد سيبعده بالضرورة عن الصدق والخير لينتهي به إلى الكذب والباطل ويعود به إلى الشبهات والقبائح، وأعني بهذا أنه تعمد أن يحمي موضوع الخير الذي كان سببًا في حلول النظمية[2] محل الشعرية في اللزوم بالمبالغة في كبح النفس الشعري وتقوية النفس النظمي.

ويبدو أنه كان يسلك لتحقيق ذلك طرقًا متعددة يُضْعِفُ[3] بعضُها الشكلَ ويُخِلُّ بعضها الآخر بالصياغة أو يميل بالديوان إلى مدرسية النظم التعليمي.

ويمكن أن نلخص ذلك في الأساليب الأربعة الآتية:

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٦، حيث قوله السابق: «وإنما وصفت أشياء من العظة وأفانين على حسب ما تسمح به الغريزة، فإن جاوزت المشترط إلى سواه فإن الذي جاوزت إليه قول عري من المين».

(٢) يبدو أن الأصول الفكرية العقدية التي بنى عليها اللزوميات (الوزن والقافية + الصدق والخير)، هي نوع من التنظير لشعرية النظم، لكن ليس النظم المتولد من ضعف الغريزة الشعرية ولكن المولد قصدًا من التمرد عليها ومن الانتقال من موضع الرذيلة إلى موقع الفضيلة.

(٣) نستعمل مصطلح ضعف لوصف بناء اللزوميات للإشارة إلى تصور أبي العلاء لها بالقياس إلى سقط الزند لأن المرجع الذي يقيس إليه الشعر عموما هو الشعر القديم الفصيح، وإلا فاللزوميات يمكن أن تعد أدبًا أخلاقيًّا جديدًا وقويًّا مرجعه الفضيلة والخير لا الشعرية التخييلية.

١ – إضعاف القوافي.

٢ – إضعاف الأوزان.

٣ – إفقار الصياغة أو إثقالها.

٤ – النحو بالنظم منحى تعليميًّا.

١ – فالقوافي لدى الشيخ تعد مقتلًا من مقاتل الشعرية كما يتبين من قوله:

وَرُبَّ أَسلافِ قَومٍ شَانَهُمْ خَلَفٌ
والشِعْرُ يُؤْتى كثيرًا مِنْ قَوافِيهِ[1]

والتعليل النقدي لذلك – لديه – أنها تتفاوت من حيث قدرتها على الإطراب فيكثر بعضها على ألسن الشعراء لميل الغرائز إليها، ويقل استعمال بعضها الآخر لديهم أو يهجر[2] فلا يستعمل لإخلاله بفصاحة[3] الشعر وعذوبته.

وقد تعمد في اللزوم – خلافًا لسقط الزند – أن يجمع بين هذه الأنواع كلها متمردًا على هدي الغريزة، ومكتفيًا بالاعتذار إلى القارئ عن هذا القتل المقصود لعذوبة قوافي الديوان، وإخباره بأنه تكلف[4] ذلك وهو عالم بإساءته إلى شعرية القافية وإخلاله بها.

٢ – وتخضع الأوزان[5] وأضربها من حيث تفاوت قيمها الجمالية لنفس المعيار، فبعضها يعد لديه من أملاك الشعر وبعضها من العامة، وبعضها مخنث لين وبعضها ضعيف مهزول، والغريزة وحدها هي الهادي إلى الجزل المقبول منها والمحذرة من الضعيف المتحامى.

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٠.

(٢) سنعود إلى تفصيل الكلام على القوافي وتصوره لها في القسم الثالث.

(٣) انظر المثل السائر: ١/١٧٩، حيث يصف ابن الأثير – ناظرًا إلى أبي العلاء – بعض الحروف بأنها تكون مقاتل للفصاحة عند بناء القوافي عليها.

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/٤٠ – ٤١ و٤٨. نصار

(٥) انظر تفصيل الكلام على تصوره للأوزان واستعماله لها في القسم الثالث.

وإذا كان توزيع الأوزان وأضربها في سقط الزند يعد ثمرة من ثمرات احتكامه إلى غريزته الشعرية كما سنوضح، فإن جمعه في بناء اللزوميات بين الأوزان القوية والأوزان الضعيفة والمولدة التي استقبحها وهاجمها، ليس إلا دليلًا على أنه تعمد أن يكبح فاعلية الغريزة ويضعف البناء الايقاعي للديوان ليظل نظمًا صادقًا بعيدًا عن فتنة التجويد.

٣ - ويتفق غير قليل من النقاد[١] على أن الشيخ كان في صياغة اللزوميت زاهدًا في الخيال والمبالغات وجمال التصوير، ويعيبون عليه جفاف الأسلوب والبخل فيها بالتشبيهات والاستعارات المخيلة.

ومقصودهم أنه اكتفى فيها بأساليب التعبير التي يستغنى فيها عن المجاز والاستعارة في بيان المعاني، وهي خصيصة يتميز بها بناء الجمل النظمية بالقياس[٢] إلى بناء الجمل الشعرية في السقط.

ولا يعني الحديث عن هذه الخصيصة أن صياغة اللزوم قد خلت مطلقًا من المجاز والتصوير فالاستعارات والتشبيهات فيها غير قليلة، لكنها ترد كالضرورية لنقل المعنى لا باعتبارها غاية فنية في حد ذاتها كما هو الشأن في السقطيات.

ومقابل هذا الفقر في الأخيلة والصور تبدو الجمل النظمية فيها مثقلة[٣] بالمفردات الحوشية، وبالجناس المتكلف والتكرار والطباق والتسجيع وغيرها من أساليب التعجيب البديعي[٤]، وهي سمة أسلوبية سلمت منها الجمل الشعرية في

(١) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢٤٠، والفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٤ - ٤٠٦. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٦٨ و٣٦٩، حيث يناقش المؤلف النقاد الذين عابوا على الشيخ جفاف الأسلوب وخلوه من الصور والأخيلة في اللزوميات.

(٢) انظر تفصيل ذلك في القسم الثالث.

(٣) انظر تجديد الذكرى: ص ٢٠٣، الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٤ - ٤٠٦، شاعرية أبي العلاء: ٩٧، النقد الأدبي الحديث: ص ٢٧٩.

(٤) انظر القسم الثالث.

قصائد السقط، لا لأن شاعريته ضعفت في مرحلة العزلة ولكن لأنه كبح غريزته عند نظم اللزوم صونًا للفضيلة، ومنعها من أن تكون هاديه إلى الحدين الأقصى والأدنى المقبولين في التصوير والصنعة البديعية.

إن المجاز والتشبيهات والاستعارات والجناس والتكرار وما سوى ذلك من وسائل الأداء الشعري شرائطُ[1] تجويدٍ لا يكاد يستغني عنها الشعر، لكن العلاقة بين هذه التغييرات الشعرية وبين التجويد ليست تبعية، فالزيادة في المماثلة أوالمخالفة التي تزيد الشعر جمالًا وحسنًا قد تصبح هي نفسها السبب في إضعافه إذا تجاوزت حدها، والنقصان الذي يحمي الشعرية من الوقوع في فخ التكلف المستثقل قد يصبح هو نفسه السبب في ما يلحقها من فقر وضعف، والمرجع في معرفة حدود الزيادة والنقصان إلى الغريزة وحدها.

ولم يعد الشيخ في لزومياته إلى غريزته ليجعلها معياره، ولكنه تعمد - ترسيخًا للنظمية - أن يتمرد على أحكامها فأقل من الصور حتى أفقر الصياغة، وأكثر من التشكيل البديعي الصوتي حتى أثقلها.

٤ - ويأتي المنحى التعليمي ليكمل الصورة النظمية للديوان، فالشيخ قد اختار للزومياته عند إخراجها - خلافًا لما نجده في السقط - بناءً معجميًّا مبسطًا راعى فيه ترتيب الحروف المتداول بين العامة لانتشاره وتنكب الترتيب الصوتي[2] لاختصاص العلماء به، وذلك ليسهل على التلاميذ والشعراء المبتدئين الإحاطة السريعة بكل نماذج التقفية المحتملة في الشعر العربي.

فهو باستقصائه حروف المعجم كلها، واستقصائه في كل روي كل الأوجه التي يمكن أن تأتي عليها القافية[3]، قد جعل الفصول المائة والثلاثة عشر للديوان هيكلًا

---

(١) انظر دلالة الشرائط في تعريفه للشعر: ٤٧/١.

(٢) أي ترتيبها حسب مخارج الحروف. انظر مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٣) مقيدة أو مطلقة موصولة، مؤسسة أو مردوفة أو مجردة منهما، ومستجيبة لما تتطلبه بعض أضرب الأوزان، بالإضافة إلى الأبنية غير الملزمة والأبنية المهجورة.

متناهيا للتقفية لا يمكن للشعراء أو العلماء أن يتصوروا نمونجًا أوسع منه، وأعني بهذا أن الديوان كان بالنسبة للشعراء مرجعًا تطبيقيًّا في بناء القوافي يجيب بالاستعمال عن كل ما يمكن أن يخطر بالبال من أسئلة نظرية، ويحل بالترتيب المعجمي المبسط الإشكال[1] الذي يواجههم عندما يريدون بناء الروي على الهاء والواو والياء والألف أو غيرها من الحروف التي يختلف العلماء في عدها رويًّا أو وصلا[2].

ويبدو أنه كان سباقًا إلى هذه الطريقة التعليمية التطبيقية إذ لا يوجد – حسب ما استطعت الوصول إليه – ديوان آخر يستطيع التلميذ المقبل على صناعة الشعر أن يجد فيه الإرشاد المدرسي التطبيقي إلى كل صور القافية التي يمكن أن تبنى عليها الأشعار العربية.

ويدل على عنايته بهذا المقصد التعليمي حرصه على تنبيه التلاميذ على ما لزمه في بناء القوافي للزومه أصلًا فيها، وعلى ما ألزم به نفسه وليس لازمًا، وذلك من خلال وضع مدخل تعليمي نظري بسط فيه بالأمثلة والمقارنات كل القواعد المدرسية المتعلقة بعلم القافية ولوازمها حتى لا تلتبس أبنية اللزوميات على الناشئين: «وجمعتُ ذلك كله في كتاب لَقَّبْتُهُ لزومَ ما لا يلزَمُ، ومعنى هذا اللقبِ أن القافيةَ تَلْزَمُ لها لَوازمُ لا يَفْتَقِرُ إليها حَشْوُ البيتِ، ولها أسماءٌ تُعْرَفُ، وسأذكُرُ منها شيئًا مخافةَ أن يَقَعَ هذا الكتابُ إلى قليلِ المعرفةِ بتلكَ الأسماءِ»[3].

ويستشف من العبارة الأخيرة أنه يقصد المصطلحات الواردة في المداخل الإيقاعية/النغمية التعليمية التي كان يقدم بها لفصول الديوان، كقوله في أحد فصول الدال: «الدالُ المضمومةُ مع العَيْنِ وَوَاوِ الردفِ»[4].

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٠ – ٣١.

(٢) نفسه: ١/٣١. والمقصود أن الروي في قول الشاعر مثلًا: ميلوا إلى الدار من ليلى نحييها.... هو الهاء لدى بعض العلماء والياء لدى آخرين، وعندما يرتب الشيخ قوله (اللزوم: ٢/٦١٠):.... (فشمر عن الدنيا فأنت منافيها) ضمن الهائيات، يرشد المتعلم إلى أن الروي في هذا النموذج من أبنية القوافي هو الهاء لا الياء.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٦

(٤) نفسه: ١/٣٢٤.

وإذا نحن أضفنا إلى هذه الدروس الثروة اللفظية المتمثلة في المخزون المعجمي/ الصرفي المهيأ لمد الشاعر المبتدئ بكثير من المفردات التي يحتاج إليها في تقفية الأشعار وتنويع أصوات القوافي وأبنيتها الصرفية، أمكن وصف الديوان بأنه مصنف مدرسي لا يستغني عنه كل من أراد أن يتعلم كيف يبني الشعراء نهايات الأبيات ويتمرن على أساليبهم في ذلك.

إن أي مظهر من المظاهر الأربعة المذكورة قد يكون كافيًا وحده للإخلال بانسجام عناصر الشعرية وشرائطها، ورغم ذلك لم يكتف الشيخ في إضعافها بأسلوب واحد، فالإخلالُ بعذوبة القوافي والأوزان وجمال الصياغة، وتقويةُ الوجه التعليمي للديوان، تصرف نظمي مقصود سعى به إلى كبح فاعلية الغريزة الشعرية وترسيخ النظمية حماية للمضمون الأخلاقي الذي أراد له أن يكون موزونًا صادقًا منزهًا عن كذب الشعرية وشبهاتها.

إن إعلان الشيخ عن جمعه في اللزوم بين الفضيلة والوزن يعتبرعَرضًا نقديًّا مباشرًا لإشكالية الشعر والنظم، لأنه لم يَدَّعِ - للاحتفاظ بلقب الشاعر المجيد - أنه استطاع بهذا الإنجاز الموزون الجديد أن يصل إلى نموذج الشعر الجامع بين الجودة والخير الذي أشار في خطبة السقط إلى تعذر الوصول إليه، أو أن يتصور مفهومًا جديدًا للشعر تُكَمِّلُ فيه الفضيلةُ الأوزانَ دون أن تضعف شعريته، ولأنه لم يتوهم كأبي العتاهية أنه قادر على جعل كلامه كله شعرًا.

وليس اعتذاره[1] عن ضعف ديوانه الثاني إلا تذكيرًا بأن النموذج الشعري الجامع بين الجودة والفضيلة يتعذر وجوده[2]، وهي حقيقة نقدية تجعل الشاعر لديه مخيرًا بين أن يظل مجيدًا بشعر كاذب تحسنه رذائله، أو أن يضحي بلقبه ويصبح ناظما بموزون صادق تضعفه فضائله، ولذلك نجده يميل كثيرًا إلى وصف هذا النوع

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٢) ظل يعتقد ذلك إلى أن اكتشف نموذج الكذب المحمود من خلال الدرعيات.

الأخير من النظم بأنه قول حق نطقه بعض الحكماء أوبما أشبه ذلك من الألفاظ[١] مستكثرًا عليه صفة الشعر.

وقد أدرك القدماء مقصوده فوصفوا منظومات الديوان بعدما قاسوها إلى السقطيات بأنها متوسطة[٢] وبأنه أتى فيها بالجيد والردئ وبأن أكثرها متكلف[٣].

والطريف أن عددًا غير قليل من النقاد المحدثين[٤] شغلوا أنفسهم بتحليل اللزوميات ودراستها ليصلوا إلى نتائج نقدية تكذب ما قاله صاحبها نفسه، أو إلى أحكام توهم أن الشاعر ادعى لها أنها من جيد الأشعار، فبينما يذهب أحدهم إلى أنها بلغت حدا بعيدا من السمو الشعري[٥] لم يُلتفت إليه، يذهب آخر إلى أنها «مهزلة فنية يستحق صاحبُها الرثاء لا الإعجاب»[٦].

وما فات هؤلاء الدارسين أن الرجوع إلى مقدمة الديوان يبين بوضوح أن أبا العلاء قد حدد بنفسه القيمة الفنية للزومياته وحكم بتوسطها في قوله: «ولا أزْعُمُها كالسِّمْطِ المُتَّخَذِ، وأرْجو ألا تُحْسَبَ من السُّمَيْطِ»[٧]، والعبارة الأخيرة تفيد أنه وإن لم يجعلها نفيسة كاللؤلؤ لم يجعلها عديمة القيمة كالحجارة[٨].

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٦٠، وتصريحه بأن ما قيل في مدح الحسين بن علي من شعر ديني ليس فيه شيء يمكن أن يحفظ لضعفه (إرشاد الأريب: ١٢٨/٣). وانظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة).

(٢) انظر لسان الميزان: ٢٠٨/١.

(٣) – شرح نهج البلاغة: ١٢٢/١. أما من أعجبوا بالديوان كالتنوخي الذي دافع عنه (شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧)، فيبدو أنهم أعجبوا بحذقه في التصنيع البديعي كما يفهم من قول بعضهم: «وجاء فيه بأشياء بديعة» (خزانة الحموي: ص ٤٣٥). أما قول الذهبي (تعريف: ص ١٨٩): «وله من النظم لزوم ما لا يلزم في مجلد أبدع فيه»، فالسياق ينبئ بأنه يقصد بأبدع فيه أنه أتى فيه بالبدع.

(٤) انظر مثلًا: تجديد الذكرى: ص ٢٠٢، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ١٣٢، وقضايا العصر: ص ٣٦٧، واللزوميات: دراسة فنية / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٢٦٨، والنقد الأدبي الحديث: ص ١٨٣، ٢٦٨، ٢٩٨، ٢٩٩. وانظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢٣٥، ٢٤٠.

(٥) انظر كشاف المصادر: ص ١٤٦، حيث ينقل المؤلف رأي كريمر في ديوان اللزوم.

(٦) المذهب البديعي في الشعر والنقد لرجاء عيد: ص ٢٤١ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٨.

(٧) مقدمة اللزوم: ٥/١.

(٨) ولعله أراد أنه لم يجعلها ثقيلة على الأنفس كالآجر، أو مستغلقة على الفهم كالآجر المتراص. ويظل المقصود دائمًا أنها متوسطة القيمة.

لقد تحلل الشيخ من توبته من الشعر فعاد إليه على استحياء مقترحًا نموذج الموزون الصادق لكن دون أن يخل بالمفهوم النقدي للشعر، لأنه لم يزعم أنه في لزومياته شاعر مجيد، ولم يظلل الشعراء المبتدئين بادعائه التمكن فيها من الجمع بين الجودة الشعرية والفضيلة، فقد كان ما يزال يعتقد أن الرذيلة هي الطريق الوحيد إلى الشعر الجيد.

وقد يبدو من الغريب أن يرضى أبوالعلاء الشاعر بلقب الناظم[١] وهو الذي افتخر من قبل بأنه قادر على أن يأتي بما لم تستطعه الشعراء الأوائل[٢]، لكنه هو نفسه يعترف بأنه في ما نظمه من موزون ذو شخصية شعرية متعددة الأوجه:

وما أنا إنْ وُلِيتُ أمْرًا بِعادلٍ
ولا في قَرِيضِ الشِّعْرِ بالمُتَوازِنِ[٣]

وقد يجوز أن يعد ديوان اللزوم بمضمونه الفكري وإتقان بناء أوزانه وقوافيه نمونجا لما يجب أن يرقى[٤] إليه النظم، لكنه يظل لديه نموذجًا لما يجب ألا ينزل إليه الشعر[٥].

إن ديوان اللزوم من حيث هو منجز ينتسب بوزنه إلى الشعر كان تعبيرًا عن تحلله من التوبة وعودته إلى المنظوم، لكنه تَحَلُّلٌ لم يخل بالصورة النظرية الثابتة التي رسمها للشعر المجود من خلال سقط الزند، فاللزوميات من حيث كونها نظمًا صادقًا تظل لديه نموذجًا يمكن احتذاؤه في أدب الأخلاق والفضيلة، ولكنها من حيث توسطها وضعف شعريتها صورة لا يليق بالشعراء المعجبين بشاعريته أن يحتذوها في قرض الشعر وتجويده، لأن المرجع فيهما لديه السقطيات لا اللزوميات.

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ص ٣٩٥.

(٢) انظر قوله المشهور: وإني وإن كنت الأخير زمانه ××× لآت بما لم تستطعه الاوائل. سقط الزند / ش: ص ٥٢٥.

(٣) اللزوم: ٢/٥٤٣.

(٤) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨١، ٢٠٣، ٢٠٥.

(٥) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٩، حيث يعتذر هو نفسه عن ضعف الوجه الفني للزومياته.

II - ديوان استغفر واستغفري:

يعد هذا الديوانُ الثالثَ[1] في مسيرة إنجازه الشعري المتحول والمنجزَ الموزونَ الثاني في مرحلة التحلل من التوبة، وقد ضاع ككثير من مصنفاته ولم يتبق منه إلا أبيات معدودة[2] نقلتها بعض المصادر[3] ونصت على أنها منه.

ووصفه ابن العديم بأنه ديوان من نحو عشرة آلاف بيت «في العظةِ والزهدِ والاستغفارِ أولُ كلِّ أبياتٍ فيه: أستغفرُالله»[4]، ويدل هذا الوصف على أن الشيخ جعله كديوان اللزوم أدبًا أخلاقيًّا للتذكير والوعظ والتأمل في الديانات والعقائد وفي مصير المخلوقات كما يتبين من قوله في أبيات منه نقلها الخوارزمي[5]:

أَوْرَقْـتَ يـا غُصْنُ لا تَـدري بما صَنَعَتْ
لَـكَ المـقـاديـرُ ثـم اسْتُنْشِـئَ الزَّهَـرُ

فـلـم تـزلْ لـقـضـاءِ الـلـه مُـنْـتَـقِـلا
حـالاً فـحـالاً إلـى أن أيْـنَـعَ الـثَّـمَـرُ

وكـان وَالِـيـكَ يـخْـشـى أن تمـسَّ أذىً
يَـوْمًـا ويَـسْـقِـيـكَ إن لـمْ يَـسـقِـكَ المَـطَـرُ

مـا نـامَ عـنـك ولا أَلْـهَـتْـهُ نـائـبـةٌ
حـتـى قَـدُمْـتَ وجـاءَ الـضـعْـفُ والـخَـوَرُ

---

(1) يبدو أنه هو نفسه الموسوم بكتاب الاستغفار في ترجمة ابن أبي أصيبعة لجالينوس. ي عيون الأنباء: ص ١٣٠.

(2) هي أبيات قليلة متفرقة من عشرة آلاف بيت. انظر أبو العلاء ما إليه: فائت شعر أبي العلاء. ويبدو منه الأبيات التي نقلها ابن أبي أصيبعة. عيون الأنباء: ص ١٣٠.

(3) انظر شرح الخوارزمي / ش: ص ١٩٧٢، والكشاف: ٦٤٦/١، حيث يقول الزمخشري: «وفيها يقول أبو العلاء في كتاب استغفر واستغفري...».

(4) الإنصاف والتحري/تعريف: ص ٥٣٨. وقبله وصفه القفطي في الإنباه: ٦٥/١. ط١ بأنه كتاب «في العظة والزهد والاستغفار»، دون أن يذكر العبارة التي يفتتح بها أبياته. ووصفه الذهبي (تاريخه / تعريف: ص ٢٠٣) بأنه كتاب في الزهد منظوم.

(5) شرحه / شروح: ص ١٩٧٢.

ثـم اغْـتَـدَى لـك عـنـد الـقـرِّ مُـخْـتـطِـبًـا

يُلْقيكَ في الـنـارِ عَمْـدًا وهـيَ تَسْـتَعِرُ

وإنمـا قُـلْـتُ مـا قَـدَّمْـتُـهُ مَـثَـلاً

لِـلْـمَـرْءِ لمـا أتـاهُ الـشَّـيْـبُ والـكِـبَـرُ

والراجح أن من هذا الديوان أبياتًا منسوبة إليه نقلها[1] القفطي وسبط ابن الجوزي والصفدي مطلعها:

أستـغـفـرُ الـلـهَ فـي أمْـنـي وأَوْجَـالـي

مِـنْ غَـفْـلَـتـي وتَـوالِـي سـوءِ أعْـمـالـي[2]

ولعل منه أبياتًا نقلها ابن أبي الحديد مطلعها:

أستـغـفـرُ الـلـهَ مـا عـنْـدي لـكُـمْ خَـبَـرُ

ومـا خِـطـابـي إلا مَـعْـشَـرًا قُـبِـرُوا[3]

وهذه الأبيات على قلتها تدل على نفس نظمي بين، إلا أنها وإن كشفت عن منحى بعض مضامينه لا تعرف بالأسلوب الذي بنى عليه النظم ولا تكفي للحكم على شعريته أو نظميته.

لكن الاحتكام إلى المعيار النقدي الذي يجزم فيه الشيخ بأن الفضيلة والجودة الشعرية لا يجتمعان يجعلنا نعتقد أنه كان يعده هو أيضًا نظمًا بعيدًا عن الجودة.

وقد وصف ابن حجر أشعار هذا الديوان بأنها كاللزوميات نظم متوسط بالقياس إلى أشعار السقط التي وجدها في نهاية الجودة: «وأشعارُه في المدحِ والغزلِ والرثاءِ التي في سقطِ الزندِ في نهايةِ الجودةِ، وأما في لزومِ ما لايلزمُ واستغفِرْ واستغفِري فمُتَوَسِّطٌ»[4].

(١) انظر الإنباه / تعريف: ١/٧٦، ط ١، ومرآة الزمان / تعريف: ص ١٤٧ – ١٤٨، والوافي بالوفيات: ٧/١٠٨ – ١٠٩.

(٢) انظر المصادر المذكورة. وقد بلغ ما نقله الصفدي من هذه المنظومة ١٩ بيتًا.

(٣) شرح نهج البلاغة: ٣/٦٧٢.

(٤) لسان الميزان: ١/٢٠٨.

ويمكن أن نلحق باللزوميات وأشعار الاستغفار كل الأبيات والمقطوعات التي نظمها في ملقى السبيل[1]، فهذه المصنفات كلها تشترك في كونها في الحين نفسه استمراراً من حيث المضمون لأدب الصدق والخير الذي تفرغ له بعد توبته من الشعر، وبدايةً من حيث شكلها لمرحلة التحلل من هذه التوبة والعودة المحتشمة إليه.

ثانيًا - نحو الأدب الدنيوي من جديد: جامع الأوزان ونموذج الكذب الصادق

تحلل الشاعر التائب من توبته وعاد إلى الموزون من خلال نظمه ديوان اللزوم بعد صمته وتفرغه إلى أدب التسبيح، وقد سوغ تحلُّلَه هذا بأنه لم يكن يقصد بما قاله في خطبة السقط إلا ما بني على الرذيلة والكذب من الأشعار، مشترطًا بذلك على نفسه أن يظل في ما سيعود إلى نظمه من موزون ملتزمًا بالصدق والخير.

وكان ديوان الاستغفار شاهدًا على أنه ظل مدة ما يحاول الالتزام بهذا القيد الأخلاقي الذي قيد به نفسه، لكن يبدو أن تلذذه بإيقاع الأوزان وأصوات القوافي جعله يزداد جرأة في التحلل من قيود التوبة، ويظهر ذلك جليًّا في قصيدة له[2] من ٢٤ بيتًا أجاب بها عن رسالة شعرية من ١٢ بيتًا كتب بها إليه أحد أصدقائه.

لقد كان الشيخ أيام تشدده في توبته يرفض العودة إلى الموزون حتى عندما تفرض عليه المجاملة أن يجيب عن الرسائل الشعرية بمثلها، ويكتفي بالاعتذار عن اقتصاره على المنثور في الإجابة بأنه أعرض عن المنظوم[3]، لكن تشدده هذا ما لبث أن لان في بداية مرحلة التحلل فعاد إلى الإجابة عن الشعر بمثله واستغنى عن مثل ذلك الاعتذار بتذكير المكاتَب بأنه زهد في الشعر وألقى عنه قبائحه، وأنه في ما يجيب به من شعر إنما يرد الدَّيْن لأن كل شعر يراسل به يصبح دينًا لابد من رده:

---

(١) مصنف في المواعظ والتذكير جمع فيه بين النثر والنظم. انظر النص الكامل للرسالة في إتحاف الفضلاء: ص ٣٦١.

(٢) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٢/٥٢٦ - ٥٢٧.

(٣) انظر ما تقدم، ورسائله / عطية: ص ١٥٢، حيث قوله: «وإنما أجبته بنثير دون نظيم لأنني منذ سنوات أعرضت عن تلك الهنوات».

وإنَّـــا قــدْ زَهِــدنــا فــي الـقــوافِــي
وكـــان لــهـا عــصــورٌ فـانْـقَـضَـيْـنَـا
وأَلْــقَـيْـــنَـــا بُــــرودَ الجَــهْــلِ عـنَّـا
وكُـــنَّـــا بــالــوفـــاءِ قـــدِ اخْــتَـبَـيْـنَـا
أتَـــتْـــنَـــا مــنــه أبــيـــاتٌ شَـــهِـدنـا
بـهـا نُـقَـبــاءَ يَــثْــرِبَ فـاهْــتَـدَيْـنَـا
كَـعَـشْــرٍ واثْـنَـتَــيْنِ بُـجِـسْـنَ يـوْمًـا
لِمُــوسَــى فــابْــتَــدَرنَ وقـــدْ جَــرَيْــنَـا
كـــأنِّـــي حــــينَ أنْـــشِـــدُهـــا عَــــدِيٌّ
يُــنـــادي مِــــنْ تَحَــــيُّـــرِهِ لُــبَـيْـنَـا
وجــــاءَ رَوِيُّـــــهَـــــا بَـــحْــــرًا رَوِيًّــــــا
فَــصَــدْنَــا الــنُّـــونَ مــنــه وارْتَــوَيْــنَـا
وأَضْـعَـفْــنــا الجـــوابَ فــلــمْ نُــعَــادِلْ
بِـــتِـــبْــرِكَ فـــي مــــوازَنـــةٍ لُجَـيْــنَــا
وشِـــعْــرُكَ مِــثْــل ذي الإيمـــانِ يُــعْـطَـى
عــلــى مِـثْــلَــيــهِ نَــصْـــرَ المُــصْـطَـفَـيْـنَـا
ولـــمْ أثْـــلِـــمْ بــهــا دِ يــنِــي ولــكــنْ
عَــــدَدْتُ إجــابَــتـــي إيَّـــاكَ دَيْـــنَـــا[1]

والشيخ في البيت الأخير يلمح إلى أنه إنما قال هذا الشعر مضطرًّا لمجاملة صديقه، وهو نفس العذر الذي اعتذر به عن خروجه الاضطراري من الصمت والتسبيح إلى ما سواهما[2]، لكن إيماءه إلى أن أبيات صديقه جاءت لتهديه وإلى تلذذه بإنشادها

(١) شرح المختار من اللزوميات: ٢/٥٢٦ - ٥٢٧، وانظر الشروح: ص ٤٤٨. وكتبت لبينى بالألف مراعاة لرسم الف الوصل.
(٢) انظر قوله: «لزمت مسكني منذ سنة أربعمائة واجتهدت على أن أتوفر على تسبيح الله وتحميده إلا أن أضطر إلى غير ذلك»، إرشاد الأريب: ٣/١٤٥. وانظر خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب/ تحقيق: ص ١.

وطربه لرويها، وكذا إجابته عنها بضعف عددها وبراعته في إغناء موسيقى قوافيها.. دليل على أنه نظمها وهو أرغب في نظمها من صديقه في سماعها.

ورغم ذلك تظل إشارته إلى أنه لم يثلم بهذه الرسالة الشعرية دِينه[1] تذكيرًا بأنه يقصد بالزهد في القوافي وإلقاء برود الجهل عنه الزهدَ في ما استجيز فيه الكذب واستعين على نظمه بالشبهات، دون ما كان عظة للسامع وتنبيها للغافل المتوسن كما قال في خطبة اللزوم[2].

وإذا كان قد جاوز المشترَطَ في هذه القصيدة فلم يلتزم بالمضمون الأخلاقي، فإن ما يهون ذلك كونه قصرها على المجاملة الإخوانية فلم يخرج فيها إلى أغراض الشعر المعروفة ولم يجعلها بعضًا من ديوان جديد مستقل بنفسه.

إن من المفارقات التي يضعنا أمامها إنجازه الشعري في مرحلة اللزوم والاستغفار كون أدب الأخلاق الذي سوغ به الشيخ عودته إلى الشعر هو نفسه السبب في ما اتهم به من حيرة عقدية، وفي ما عانى منه من مضايقات وتوعد وما سوى ذلك من صنوف الايذاء والقذف التي اشتكى منها في زجر النابح[3] ووصفها غير ما مرة بالنوب[4]، فبعض أرائه وتأملاته الأخلاقية كانت تثير غضب العلماء وتقلل من عدد المدافعين عنه كما يتبين من قول ابن الوردي: «وصنف بعضُ الأعلامِ في مناقِبه كتابًا وسمَّاه دَفْعَ المَعَرَّةِ عن شَيْخِ المَعَرَّةِ... وأنا كنتُ أتعصبُ له لِكونِه من المعرةِ، ثم وقَفْتُ له على كتابِ اسْتَغْفِرْ واسْتَغْفِري فأبْغَضْتُهُ وازْدَدْتُ عنه نفْرَةً، ونظرتُ له في كتابِ لزومِ ما لا يلزمُ، فرأيتُ التَّبَرِيَّ منه أحْزَمَ، فإن هذين الكتابين يَدُلانِ على أنه كان لَمَّا نَظَمَهُما هائمًا

---

(١) أي الزهد في الشعر.

(٢) انظر الديوان المذكور: ١/ ٥.

(٣) انظر مثلا: ص ٧٠، حيث قوله: «فإلى الله يشتكى السفه وقلة المنصفين.. كيف يستحسن من له غريزة يشوبها شيء من عقل أن يقول مثل هذه الأشياء ويتأول مثل هذه المنكرات في بعض الأبيات؟ فإذا جاء ما ينبي عن بيانها ألقاه إلقاء عمد وتحامل، فلله الراجز حيث يقول:

لو أن حولي عصبة يمانية ... ما تركتني للكلاب العاويه».

(٤) انظر خطبة ضوء السقط / شرح التبريزي / شروح: ص ٥، حيث قوله: «وبليت بنوب ليست بالمنكشفة».

حائراً ومُذَبْذَبًا نافرًا»[1]، والملاحظ أننا إذا استثنينا شبهة معارضة القرآن الكريم التي أثارها تصنيفه الفصول والغايات نجد أن اتهامه كان من جهة أدبه الأخلاقي المنظوم لا المنثور.

وقد نفى الشيخ[2] بمختلف الحجج في زجر النابح كل ما اتهم به معيرا خصومه بالجهل وواصفا نفسه بأنه رجل مكذوب عليه[3]، كما حاول بعض العلماء أن يعتذروا عنه ويردوا التحامل عليه إلى الحسد[4]، ورغم ذلك ظل بعض ما نظمه في ديوانيه الواعظين غير منزه عن التهمة: «قال (أي ابن العديم): وقرأتُ بخَطِّ أبي اليسرِ المعريِّ في ذكْرِهِ: وكان رَضِيَ اللهُ عنه يُرمَى من أهلِ الحسَدِ له بالتعطيلِ ويعملُ تلامذتُهُ وغيرُهم على لِسانِهِ الأشعارَ يُضَمِّنونَها أقاويلَ المُلْحِدَةِ قصدًا لهلاكِهِ وإيثارًا لإتْلافِ نفسه ... قلتُ: أما الموضوعُ على لسانِهِ فلعله لا يَخْفى على مَنْ له لُبٌّ، وأما الأشياءُ التي دَوَّنَها وقالها في اللزومِ وفي «استغفرْ واستغفري» فما فيه حيلةٌ، وهو كثيرٌ»[5].

وقد أرجع بعض العلماء هذا التناقض بين إيمانه وظاهر بعض أقواله المشبوهة إلى حرصه على الجمع بين الوزن والمضمون الأخلاقي، لأنه كان «يجري مع القافيةِ إذا حصلَتْ له كما تَجِيءُ لا كما يَجِبُ»[6].

ويبدو الشيخ في دفاعه عن نفسه وبيانه لمعنى الأبيات التي طعنوا عليه فيها وبرهنته على سلامة مضمونها العقدي مقنعًا[7]، لكن ما نقلته المصادر عن اختلاف

(١) تتمة المختصر: ١/٥٤٢ – ٥٤٣.

(٢) انظر زجر النابح: ص ٥٨، حيث قوله: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات»، وانظر ص: ٦٧، حيث قوله: «وإنما أتي هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته بأتصال الجمل بعضها ببعض».

(٣) انظر خطبة ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١، وزجر النابح: ص ١٦١، حيث قوله: «فأما العالم الذين لا يسمعون كلام هذا الإنسان ثم لا ينكرون عليه فمؤلف لزوم ما لا يلزم بينهم غريب مطرح قد يئس من النصرة.. ولكنه ينتظر النصرة من الله سبحانه». وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٦، حيث الإشارة إلى رسالة الضبعين.

(٤) انظر نفي ابن العديم لتهمة المعارضة في الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٢٧.

(٥) نكت الهميان: ص ١٠٧.

(٦) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٨.

(٧) انظر زجر النابح: ص ٨، ١١، ١٨، ٢٠، ٢١، وغيرها.

الناس في أمره يدل على أن عذره لم يتضح لبعض خصومه، «بل تَحَقَّقَ عندهم كفرُه، واجْتَرؤُوا على ذلكَ وداموا وعَنَّفوا مَنِ انْتَصَرَ له وَلا مُوا وقَعَدوا في أمرِه وقامُوا، فلم يَرْعَوْا له حُرْمَةً، ولا أكْرموا عِلْمَه، ولا راقَبُوا إلاًّ ولا ذِمَّةً، حتى حَكَوْا كُفْرَهُ بالأسانيدِ وشَدَّدوا في ذلك غايةَ التشديدِ، وكَفَّرَهُ مَنْ جاءَ بعْدَهم بالتَّقْليدِ»[1]، ولذلك لم يستطع أن يظل متمسكًا بأدبه الفاضل الذي أراد له أن يكون وعظًا وتذكيرًا فجر عليه الأذى.

إن الشعر الجيد المشبوه يعد بالقياس إلى أدب الفضيلة النافع أدبًا ضارًا، وبين هذين الطرفين توجد آداب أخرى يمكن عدها لا نافعة ولا ضارة، وهي المعارف الشعرية واللغوية وما أشبهها من العلوم التي كان المتأدبون يعنون بتحصيلها.

وقد عد الشيخ هذه المعارف عند رفضه لأدب الدنيا عبثًا لا تجنى منه فائدة[2]، لكن الطعن عليه في بعض ما صنف ونظم جعله يدرك أن العودة إلى هذه الآداب الدنيوية أسلم له من الاستمرار في ما كان قد تفرغ إليه من مواعظ وتأملات دينية، فعاد إلى ما كان قد شغل عنه من فنون المعرفة معللًا عودته إليها بأنها دفع لشبهة الجهل لا رغبة في الصناعة نفسها: «ومِثْلُه لا يسألُ مثلي للفائدةِ بل للامتحانِ والخبرةِ، فإن سَكَتُّ جازَ أن يَسْبِقَ إلى الظَنِّ الحَسَنِ أن السكوتَ سِتْرٌ يُسْبَلُ على الجَهولِ، وما أحِبُّ أن تَفتريَ علَيَّ الظنونُ كما افْتَرَتِ الألْسُنُ في ذِكْرِها أني من أهلِ العلمِ. وأحْلِفُ بجروةِ الكذوبِ...لأنْ آزِمَ صابَةً أو مقرةً أثَرُ لديَّ مِنْ أن أتكلَمَ في هذه الصناعةِ كلمةً»[3].

ويتبين من عدد المؤلفات المنثورة والمنظومة التي ألفها في هذه المرحلة الجديدة[4] أن الرجوع إلى المنثور كان - لخلو النثر من شبهة الوزن - أقل إحراجًا له من

---

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٤٨٥.

(٢) انظر قوله في اللزوم: ٢/٧٠: ما النحو والشعر والكلام وما .... مرقش والمسيب بن علس.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٥٦ - ٥٧.

(٤) نقصد مرحلة الاشتغال بالأدب الدنيوي والانصراف عن أدب الخير والفضيلة.

الاستمرار في النظم غير المقيد بالمضمون الأخلاقي، لأن التمسك بالموزون والتخلي عن الفضيلة يعتبران تراجعًا صريحًا عن موقفه الأخلاقي الرافض للشعر ونقضًا للشرط الذي قيد به نفسه في مقدمة اللزوم وهو يعلن عودته إلى المنظوم ملتزمًا بالصدق فيه.

ويبدو أنه اتخذ بطريقة غير مباشرة مبدأَ عدم ثلم الدين الذي هون به من نظم الرسالة الشعرية المذكورة سابقًا[1]، وتعريةَ الكلام من المين عند تجاوز المشترط[2].. حجةً لنظم ديوان جديد[3] لم يلتزم فيه الزهد والوعظ والتذكير والتأمل الديني، ولكنه - في الحين نفسه - لم ينأ فيه عن الصدق الذي اشترطه على نفسه عند تحلله من توبته وإن تظاهر فنيًّا بالكذب، كما لم يتخل فيه عن الإفادة وإن لم يجعلها إرشادًا إلى طريق الجنة.

وأعني بذلك ديوانه المعروف بجامع الأوزان[4] الذي يعد هو أيضًا من بين آثاره الضائعة، إلا أن وصف المصادر لطريقة بنائه، وما نقله التبريزي[5] والخويي[6] وغيرهما منه.. يجعلان صورته الفنية أوضح من صورة استغفر واستغفري.

ويتضح من تحليل بنائه النظري والأشعار المتبقية منه أنه يمثل تحولًا جديدًا في إنجازه الشعري العام، ويمكن أن نجمل مظاهر هذا التحول في كونه يتجه إلى المتلقي بوجهين: وجه فني ينظر إلى صناعة الشعر وأكانيبها، وآخر نظمي تعليمي ينظر إلى الدرس والتحصيل والفائدة.

---

(١) انظر ما تقدم، وشرح المختار من اللزوميات: ٢/٥٢٦ - ٥٢٧.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٥ - ٦.

(٣) هو الديوان الرابع في متنه الشعري العام والثالث بعد اللزوم والاستغفار.

(٤) يرد بهذا الاسم في بعض المصادر: (شرح التبريزي / شروح: ص ١٩٨٢، والتنوير: ١/١٢، والإنباه: ١/١٠٢، والإنصاف والتحري: ص ٥٣٧، وإرشاد الأريب ٣/١٥٤، وإحكام صنعة الكلام: ص١٢٣)، ويرد لدى الذهبي والصفدي (انظر التعريف: ص ٢٠٢، ٢٧٤) باسم «جامع الأوزان والقوافي»، وباسم «جامع الأوزان الخمسة» مرة أخرى لدى القفطي، مع زيادة عبارة «التي ذكرها الخليل بجميع ضروبها» (الإنباه: ١/٩٦). والواضح من إشارته إلى الخليل أنه يقصد الأوزان الخمسة عشر، إذا لم يكن يقصد عدد الدوائر الخليلية.

(٥) شرحه / شروح: ص ١٩٨٢.

(٦) التنوير: ١/١١.

وتبرز فنية الوجه الأول في جعله قطع هذا الديوان ألغازًا يضلل فيها المتلقي فنيا بلعبة المعنى الظاهر الوهمي الذي يختفي خلفه المعنى الحقيقي المقصود، ويصنف البديعيون هذا النوع من الكتابة في باب الإلغاز، ويعرفونه بأنه تعمية المعنى «بعباراتٍ يدلُّ ظاهرُها على غيرِه وباطنُها عليه»[1].

والراجح أن جامع الأوزان هذا هو نفسه الديوان الذي أشار البديعي إليه بقوله: «ولأبي العلاءِ المعريِّ ديوانُ شعْرٍ جميعُه في الالغازِ»[2]، وأورد منه أبياتًا كثيرة تشبه في أسلوب التعمية ما نقله الخويي والتبريزي من الديوان المذكور.

ورغم أن الإلغاز يشبه التورية من حيث كونهما جميعًا لَعِبًا بالمعنى من خلال التلاعب بالألفاظ يظل الفرق بينهما صريحًا، فالتورية تبنى على معنيين كلاهما حقيقي[3] وإن قرب أحدهما وبعد الآخر بينما يبنى الإلغازعلى كذبِ أحدِهما، وهو ما يجعل الإيهام بالكذب غاية فنية فيه.

ويظهر أن الشاعر التائب الذي جعل تحلله من توبته من الشعر مقصورًا على النظم الصادق وجد في كذب الألغاز المتوهم طريقة لمغازلة الكذب الشعري من جديد لكن دون أن يقع في غوايته[4].

ويؤكد الشيخ في الصاهل والشاحج أن الألغاز بناء لغوي يستمد فنيته من المعنى الكاذب الذي يتبادر إلى نهن المتلقي فيمنعه من إدراك المعنى الحقيقي المختفي خلفه، وذلك من خلال الحوار الآتي الذي يتخيله بين الشاحج والبعير: «فيقول الشاحجُ وباللهِ التوفيقُ: العِلْمُ يَدُلُّ على أن الحسَنَ صلى الله عليه لمْ يَرَ الحسينَ قَطُّ وأن الحُسينَ صلى الله عليه لمْ يَرَ الحسنَ قطُّ، وأن فاطمةَ رضي الله عنها لَمْ تَرَ في

(١) خزانة الحموي: ص ٣٩٣، وانظر شرح الكافية البديعية: ص ٢٠٥.

(٢) أوج التحري: ص ١٠٤ / نقلا عن الجامع: ٦٩٩/٢.

(٣) خزانة الحموي: ص ٢٣٩، حيث يمثل المؤلف للتورية بشعر من السقط.

(٤) انظر نقد النثر: ص ٦٨، حيث يشير المؤلف إلى خروج اللغز عن الكذب باشتراك الاسم رغم أنه يبدو محالًا إذا حمل على ظاهره.

بيتِها عَلِيًّا، وقد يجوزُ أن تكون رأتْه على بابِ البيتِ..... فيجوزُ أن يُنْطِقَ اللهُ البَعيرَ فيقول:..إن جُرْ فَكَ لَمتهَدِّمٌ وإنكَ لَمُجْتَرِئٌ على الكذبِ، وما يَحسُنُ بمثلي وأنا مُخْلِفُ عامينِ أن ينقُلَ باطلاً..... يا نغْلُ يا وغْلُ: لُعِنْتَ ورُعِنْتَ وطُعِنْتَ.. أعَلَى أهلِ البيتِ عليهم السلامُ تَلَعُ، لعلكَ لهم ناصبٌ فيصيبَك عذابٌ واصبٌ... فيقدرُ اللهُ سبحانه أن يُنْطِقَ الشاحجَ فيقول: إن الشكلينِ متباعدان، أريها السُّها وتُريني القمرَ.. وإن العينَ لتكذِبُ، وإن فراسةَ العاقلِ ربما تخيبُ..... إنما الحسنُ والحسينُ كثيبا رَمْل ألغزتهما عن الحسن والحسين صلى الله عليهما..... وهذا الذي عنيت بقولي: إن الحسن صلى الله عليه وسلم لم ير الحسين، لأننا لم نعلمْ أنه صلى الله عليه وسلم رأى هذا الكثيبَ قط..... والعلِيُّ: الفراشُ الشديدُ الصلبُ، والاشتقاقُ يدلُّ على أنه العالي، فهذا الذي عنيتُ بقولي: إن فاطمة صلى الله عليها لم تر عَلِيًّا في بيتِها»[1].

إن ما يختص به هذا الديوان من حيث هو منجز شعري مستقل كونه يؤرخ لمرحلة ثانية في التحلل من التوبة تجاوز فيها الشيخ صدقَ النظمِ الصريحَ الذي ألزم به نفسه في اللزوم والاستغفار، واقترب من الكذب الشعري الصريح بنوع من الشعر الكاذب الصادق يرضي نهم الغريزة وميلها إلى النأي عن الصدق دون أن يكون في حقيقته كاذبًا، كما يتبين من مثل قوله فيه:

كَانَ سِنَّوْرُ العَتِيكِ إذا
نَابَ أَمْرٌ يَفْرِسُ الأَسَدا
وتَبِيتُ الفَأْرُ دانِيَةً
منه إن نَوْمًا وإنْ سَهَدا
نابَهُمْ دَهْرٌ بِقِطِّهِمُ
فَرَأَوْا مِنْ عَيْشِهِمْ نَكَدا[2]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٢، ٢٣٥، ٣٥٠، ٣٥٢.

(٢) جامع الأوزان/ التنوير: ١/١١.

والإلغاز لعبة فنية مال إليها الشعراء في العصور المتأخرة وتنافسوا فيها، لكنها اتخذت لدى الشيخ مظهرًا كميًّا له دلالته النقدية، فالديوان كله مبني على اللغز أو الصدق المختفي خلف الكذب، وعودة الكذب الفني - وإن كان متوهمًا - إلى نظمه دليل على أنه أصبح ينحو في إنجاز المنظوم منحى آخر يؤكد فيه نصوح التوبة بتمسكه بالصدق لكن دون أن يحظر على غريزته لعبة الكذب التي كان يلعبها أيام انتسابه إلى الشعر.

أما الوجه التعليمي للديوان - وهو السمة البارزة فيه - فيتجلى في الدرس اللغوي المعجمي الذي كان يمليه بطريقة غير مباشرة من خلال الألغاز المنظومة، فالمتلقي الغافل الذي تخيب فراسته فيعجز عن فهمها يصير كأنه «كوسِيٌّ قَدِمَ الساعةَ من بُلْغارَ أوْ جَوْخانَ لم تَطْرُقْ أذنيهِ كلمةٌ عربيةٌ قطُّ»[1]، وتحصيل معاني المفردات التي يعتمد عليها المُمْلي في إلغازه يمحو هذا القدح.

وهي طريقة كان ابن فارس يعتمد عليها في دروسه، و«كان يحثُّ الفقهاءَ دائمًا على معرفةِ اللغةِ ويُلْقي عليهم مسائلَ ذكَرَها في كتابٍ سَمّاه كتابَ فُتيا فقيهِ العربِ، ويُخْجِلُهُمْ بذلك ليكونَ خَجَلُهُمْ داعيًا إلى حفظِ اللغةِ، ويقول: مَنْ قصرَ عِلْمُهُ عن اللغةِ وغولِطَ غَلِطَ»[2].

ويتجلى هذا الوجه التعليمي بمظهر أوضح في الدرس العروضي التطبيقي الذي بين به الشيخ للشعراء المبتدئين الطريقة العملية لبناء كل أضرب الأوزان والقوافي التي تقترن بها، فهو يذكر الأوزان «التي ذكَرَها الخليلُ بجميعِ ضروبِها ويذكُرُ فيه قوافيَ كلِّ ضَرْبٍ»[3]، ويمثل لذلك بأشعار ينظمها دون مراعاة ما تقبله الغريزة من أوزانها

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٣٥٠. وانظر الفصل الطويل الذي خصصه الشيخ في نفس الكتاب (ص ٢٢٢ إلى ٤١٢) لبناء الألغاز وتضليل القارئ بكذبها الظاهر قبل الكشف عن حقيقتها الخفية بشرح كل المفردات التي تضلله. وقد خصص السيوطي فصولًا من مزهره (١/٥٦٧ - ٦٣٦) للملاحن والألغاز وما اشتهر بفتيا فقيه العرب.

(٢) القفطي في الإنباه: ١/١٢٩، وانظر المزهر: ١/٦٢٢، ٦٣٧.

(٣) الإنباه: ١/٩٦، وانظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٧.

وما تستقبحه، ولذلك يعد هذا الديوان كما يدل عليه عنوانه تجريبًا مدرسيًّا لكل الايقاعات العروضية الممكن توليدها من الأوزان الخليلية المستعملة، وتدريبًا للناشئين على ركوبها وقرنها بالقوافي التي تستعمل معها.

وإذا كان الشيخ قد جعل ديوان اللزوم تأملًا تجريبيًّا في القوافي وما تقبله من أوزان فإن جامع الأوزان يعتبر تأملًا في إيقاعات الأبحر وما تقبله من قواف، ولذلك يجوز أن نسمي ديوان اللزوم جامع القوافي ونسم الجامع بلزوم ما لا يلزم من الأوزان دون أن يكون ذلك مخلًّا بالمقصود منهما، لأنهما جميعًا وضعا ليكونا نظمًا تعليميًّا يسترشد به كل من يرغب في تعلم صناعة الشعر وحذقها، لكنه نظم لا يراعي معايير الغريزة ولا يهتدي بأحكامها، فكما كان استقصاء كل حروف المعجم لجعلها رويًّا شاهدًا على نظمية اللزوميات، كان استقصاء أضرب الأوزان الخليلية شاهدًا على نظمية الجامعيات.

لقد أراد البطليوسي ترتيب قصائد السقط على حروف المعجم، فلما تعذر عليه ذلك لعدم انتظام الشاعرِ بروياتها كُلَّ هذه الحروف استعار ما ينقصه منها من قوافي اللزوم[1]، لأن الشيخ لم يفرق فيها بين المطرب منها والمستثقل في السمع [2] فاستقصاها كلها.

وعندما أراد معاصره الخويي التعريف في شرحه للسقط بالأوزان التي استعملها الشيخ نهج نفس النهج لأن المجال الايقاعي الذي تحركت فيه السقطيات كان مقصورًا على الأبحر التي قبلتها غريزته دون غيرها، وقد وجد الشارح في الجامع الذي استقصى فيه الشيخ جل الأبحر الخليلية[3] ما ينقصه من أمثلة الأوزان التي لم ترد

(١) انظر مقدمة شرحه / ش: ص ١٥، وما تقدم: إنجاز السقط: ٢/١٠٠.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٧، حيث يصف قوافي الرجاز بأنها صك للأسماع بالجندل.

(٣) لم يأت الخويي بأبيات الخبب لأن الشيخ كان يعد الأوزان الخمسة عشر التي ذكرها الخليل هي الأصل النظري المعتمد، ولم يأت بأبيات المضارع والمقتضب والمجتث، ولعل الشيخ تنكب هذه الأوزان أو بعضها لاعتقاده أن الخليل وضعها وصنع أبياتها. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٢. وانظر ما يأتي.

في سقط الزند كما يتضح من قوله: «أذكُرُ من البحورِ وأبياتِ كلِّ بحْرٍ ما اشْتَمَلَ عليه هذا الديوانُ وأتَعَرَّضُ له في أوائلِ القصائدِ، وما لا يُوجَدُ من البحورِ في هذا الديوان أتعرضُ لأصلِه وأُورِدُ من ديوانِه المعروفِ بجامعِ الأوزانِ أبياتًا مِثالاً لكلِّ بحْرٍ لِتَكْمُلَ الفائدةُ لِمَنْ نظَرَ في هذا الكتابِ، واللهُ وليُّ التوفيقِ»[١].

إن المديد والرجز - مثلًا - من الأوزان التي استضعفها الشيخ[٢] ورفضها في مرحلة انتسابه إلى الشعر، لكنهما في جامع الأوزان يصبحان مستعملين كغيرهما من الأوزان الشريفة ويجدان لهما مكانًا في النظم، لأن الغاية التعليمية كانت هي المهيمنة على هذا المنجز الذي جعله الشيخ تطبيقًا مدرسيًّا يكمل القواعد التي ضمنها كتابه العروضي مثقال النظم[٣].

إن لعبة الإلغاز والكذب الصادق في جامع الأوزان كانت بمثابة الإعلان عن العودة المحتشمة إلى الدعاوى والأباطيل التي تستمد منها الشعرية قوتها، لكن النزعة التعليمية[٤] جعلت النظمية هي الوجه البارز في الديوان رغم أنه يختلف عن اللزوم والاستغفار بكونه مرحلة جديدة في التحلل من التوبة، مرحلة تحول فيها الشيخ من أدب الصدق والفضيلة إلى أدب الدنيا غير النافع ولا الضار.

لقد قيد الشيخ تحلله من توبته وعودته إلى الموزون بالتمسك بالصدق والفضيلة فنظم اللزوميات ثم الاستغفاريات غير متجاوز ما اشترطه على نفسه، لكنه نقض المشترط بعد ذلك فنظم جامع الأوزان متخليًا عن المضمون الأخلاقي دفعًا للشبهة المؤْذية، ومتمسكًا بالوزن رغبة في صناعة كان قد طلقها وعجز عن السلو عنها، إلا أن هذا التحول في الإنجاز ظل محاصرًا بالنفَس النظمي الذي جعله الشيخ دِرْعًا تقيه من فتنة الشعرية.

---

(١) التنوير: ١/١٠.

(٢) انظر ما يأتي: القسم ٣، وانظر ما تقدم (موقفه من الرجز).

(٣) انظر ثبت كتبه في الإنباه: ١/٩١ - ١٠٢، ومعجم الأدباء: ٣/١٤٥، حيث الإشارة إلى أنه كتاب في العروض.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الأول (مبحث فاعلية الغريزة).

ويدل على ذلك أنه كان ينصح تلامذته بالاشتغال[1] بهذه الدواوين الثلاثة دون السقط لأنها تشترك كلها في كونها مُراكَمَةً غير فنية لِكَمِّ المنظوم، فمجموع أبيات كل واحد منها كان يتجاوز ٩٠٠٠ بيت[2] بينما لا تتعدى أبيات سقط الزند ٢٤٠٠ بيت[3]، وهي مفارقة تُفسر بأنه كان في السقط شاعرًا يبحث عن الجودة وحدها، ثم اكتفى في الدواوين الثلاثة اللاحقة بأن يكون مجرد ناظم فاستبحر[4] وأكثر متعمدًا، والمكثر - لديه - كحاطب ليل يجمع الجزل والضعيف[5].

إلا أن الحديث عن النفس النظمي في هذه الدواوين الثلاثة يظل مرتبطًا بتصور أبي العلاء الثابت للشعر ولحدود الشعرية والنظمية في ما نظمه قبل تنكره للشعر وبعد إعلانه العودة إلى الموزون، أما الإعجاب الذي أبداه بعض النقاد قديمًا[6] وحديثًا[7] بمظاهر الحذق بالصناعة في اللزوم فمرده إلى أن النفس النظمي الذي يشير إليه الشيخ نَفَسُ شاعرٍ تعمد أن يكون ناظمًا لا ناظم عجز عن أن يصبح شاعرًا.

ثالثًا - التوفيق بين الشعر والفضيلة: الدرعيات ونموذج الكذب المحمود

كانت لعبة الكذب الصادق في بناء أشعار جامع الأوزان شاهدا على أن نهمه إلى صناعة الشعر بعد توبته منها كان يزداد مع قساوة حياة العزلة، وقد كشفت عودته إلى الاشتغال بدواوين بعض الشعراء وشرحها[8] عن أن مقاومته للنداء الشعري الصريح كانت تلين وتضعف بمرور السنين.

---

(١) انظر قول التبريزي في مقدمة شرحه للسقط / شروح:١ / ٤: «وكان يحثني على الاشتغال بغيره من كتبه كلزوم ما لا يلزم وجامع الأوزان والسجع السلطاني وغير ذلك».

(٢) اللزوم = ١١٠٠٠ بيت، والاستغفار = ١٠٠٠٠ بيت، والجامع = ٩٠٠٠ بيت. انظر معجم الأدباء: ٣/ ١٥٣، ١٥٥، ١٦١.

(٣) أشير هنا إلى مجموع أبيات السقطيات فقط، أما الدرعيات فهي ديوان مستقل عن السقط ومتأخر عنه كما سأبين.

(٤) انظر ي مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٢٢٩.

(٦) انظر ما نقله بلحاج عن دفاع التنوخي عن اللزوميات: شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

(٧) انظر ما تقدم، وكشاف المصادر: رقم ١٥٢، ١٥٥، ١٨٣، ٣٣٨، حيث الإشارة إلى الدارسين الذين فضلوا اللزوميات.

(٨) انظر عبث الوليد، وشرح ديوان ابن أبي حصينة، وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام للتبريزي، واللامع العزيزي / الموضح.

ويتبين من آثاره أنه جعل بعض رسائله النثرية ذريعة إلى إشباع نهمه إلى الوصف الشعري من خلال نقل الأغراض التي اختص بها المنظوم إلى النثر، كما هو واضح في فقرة طويلة من رسالة له[1] صور فيها الرحلة على الناقة وذكر الصحراء وسرابها وجنادبها، ووصف الظليم والبقرة والثورالوحشيين والفرس والطرائد وكأنه يستهل قصيدة من القصائد، ثم ذكَّر المخاطَب بأنه أجابه بالمنثور دون المنظوم لأنه أعرض عن الشعر[2].

وكانت هذه الشعرنة المقصودة للنثر إنباء بقرب العودة الصريحة إلى الشعر البعيد عن الضعف الذي شاب موزونه الصادق ونظمه التعليمي.

وقد جاءت درعياته لتكون إعلانًا عن ضجره من النظم المستضعف وتحوله إلى نوع آخر من الشعر المجود حاول فيه التوفيق بين الغريزة والفضيلة دون أن يتنكر لإحداهما تنكرًا مطلقًا أو يستسلم لهديها استسلامًا كاملًا.

والدرعيات ديوان صغير[3] يتضمن أكثر من ستمائة بيت موزعة على ٣١ قطعة منها مقطوعات لم يتجاوز بعضها ثلاثة أبيات مطولات بلغت إحداها ٦٢ بيتًا، وقد خصصت كلها لوصف الدروع.

وإذا نحن تجاوزنا إشارة التبريزي[4] إلى أن الشيخ أظهر المعجز في درعياته وأنه لم يتعرض لها في شرحه للسقط، نلاحظ أن المصادر تخلو من أية إشارة يمكن أن يعتمد عليها الدرس النقدي المعاصر للتعريف بالظروف التي أحاطت بإنجاز هذا

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٤٢ – ١٥١. وانظر تصويره لصرع الحمار الوحشي والثور والبقرة الوحشية والظليم.... في مرثية له نثرية لا ينقصها إلا الوزن لتصبح شعرًا واصفًا (رسائله / عطية: ص ١٩١ – ١٩٨).

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٣) نشره شقير سنة ١٨٨٤ مستقلًا مع شذرات من السقط وسماه ضوء السقط، وذكر أن الشاعر جعله منفصلًا عن سقط الزند لأنه ضمنه الدرعيات، ولم يذكر مصدره في إطلاق هذه التسمية على الدرعيات لأن ضوء السقط كتاب آخر شرح به الشيخ ديوانه الأول كما تبين.

(٤) مقدمة شرحه للسقط / ش: ص ٤

الديوان الصغير، ولذلك نجد النقاد الذين تعرضوا لها متعجلين يختلفون في الحكم عليها[1] ويستهينون بها أحيانًا.

فطه حسين يذكر أنه درسها دون جدوى رجاء أن يجد فيها ما يبين العلة التي جعلته يكلف بالدروع ويفرد لها قصائد خاصة فانتهى إلى أنْ «ليس من حق الدرعيات أن يشتدَّ البحثُ عنها ويطولَ القولُ فيها»[2]، وتعجب أنيس المقدسي «من رجلٍ كأبي العلاء ينصرفُ إلى موضوعٍ كهذا فيبذلُ جهدَه ويكدُّ نفسَه في أوصافٍ ومجازاتٍ وعباراتٍ لا طائلَ تحتها»[3].

وقد سلم عمر فروخ بأن الدرعيات ما تزال من غوامض[4] شعر المعري، ولكنه انتهى من دراسته لها إلى أنها تمثل دورًا وسطًا بين سقط الزند واللزوميات حاول فيه الشاعر لزوم ما لا يلزم في القافية[5] وأبدى فيه بعض الشكوك التي ستهيمن على تفكيره[6] في ديوان اللزوم.

وذكر عبد الله الطيب أن أبا العلاء نص على أنها ليست من سقط الزند مع أنه ألحقها به[7] وسلم بأن تاريخ نظمها مجهول وإن كان قد رجح أنه نظمها جميعها بعد اعتزاله قبل أن يبدأ في نظم اللزوميات.

ويبدو أن هذا الغموض لم ينجم عن سكوت المصادر عنها فحسب ولكن عن كونها أقحمت في سقط الزند فضاعت هويتها بين قصائده رغم كون القرائن تدل على

---

(١) انظر الفكر والفن: ص ٣٦٦، وانظر الجامع: ٧٦٦/٢، حيث يرفض الجندي رأي من فسر الدرعيات بأنها دعوة إلى الجهاد. ويبدو أنه فهم ذلك من قول طه حسين في تجديد الذكرى: ص ٢٠١: «إذ كان لم يشهد حربًا ولا قتالًا، إنما كان جهاد مثله كما يقول الزهد وضبط النفس...».

(٢) تجديد الذكرى: ص ٢٠١ – ٢٠٢.

(٣) أمراء الشعر: ص ٤٠٥.

(٤) حكيم المعرة: ص ٤٦.

(٥) نفسه: ص ٤٩.

(٦) نفسه: ص ٥٢.

(٧) القصيدة المادحة: ص ٨٤. لم يأت الناقد بسند لهذا الحكم. انظر ما تقدم.

أنها – كما أوضحت[1] من قبل – ديوان مستقل[2] بقطعه الإحدى والثلاثين عن ديوانه الأول الذي يعود آخر ما نظمه منه إلى سنة ٤٠٠ هـ[3]، وهي السنة التي اعتزل فيها الناس وسكت عن قول الشعر.

وقد أكد الشاعر نفسه أنها من نظم مرحلة العزلة في قوله في إحداها مشيرًا إلى استتاره في بيته:

مـالِـيَ حِـلْـسَ الـرَّبْـعِ كـالمَـيْـتِ بَـعْـ

ـدَ الـسَّـبْـعِ لَـمْ آسَـفْ ولَـمْ أنْـدَمِ[4]

وهذا نظير قوله في رسالة له معتذرًا بلزوم بيته عن تلبية طلب الفلاحي حين استدناه إلى حضرة الأمير عز الدولة: «فغدوتُ حِلْسَ رَبْعٍ كالميِّتِ بعد ثلاثٍ أو سَبْعٍ»[5]، وكذا قوله في مقدمة رسالة الملائكة مشيرًا إلى عزلته وزهده في الأدب: «فأمّا أنا فحِلْسُ البيتِ إن لم أكنْ الميتَ فشبيهٌ بالميتِ، لو أعْرضَت الأغْربةُ عن النعيبِ إعْراضِي عن الأدَبِ..»[6]، لكن منطق تحول إنجازه الشعري من سقط الزند إلى التوبة من الشعر فالتحلل منها.. ينفي أن يكون قد نظمها قبل ديوان اللزوم كما توهم بعض الدارسين[7].

إن الالتزامَ بالصدق والفضيلة والنأيَ عما استجيز فيه الكذب والقبائح كانا الشرط الذي قيد به الشاعر التائب تحلله من توبته وعودته إلى الموزون، وقد أثبت بالتزامه الصدق في لزومياته واستغفارياته رغم إضعافه نظمها، ثم باكتفائه بلعبة الكذب الصادق في ألغاز جامع الأوزان..

(١) انظر ما تقدم: الحدود الكمية للسقط.

(٢) انظر قول الجندي (الجامع: ٢/١١١٠): «وجعل منها ديوانًا مستقلًّا أو شبه مستقل».

(٣) انظر ما تقدم: الحدود الزمنية للسقط.

(٤) الدرعيات/ ش: ص ١٧٧٠، وانظر شرح الخوارزمي للبيت في الصفحة ١٧٧١. وانظر قول الشيخ:
لذاك سجنت النفس حتى أرحتها ... من الإنس ما أخلاه ربع بإخلال. الدرعيات/ س. ز/ شروح: ١٨٤١. وانظر حكيم المعرة: ص ٤٧. والقصيدة المادحة: ص ٨٤.

(٥) رسائله / عطية: ص ٩٦، وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٤. ويوصف الرجل بأنه حلس البيت إذا كان لا يخرج منه.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٤.

(٧) انظر حكيم المعرة: ص ٥٣، والقصيدة المادحة: ص: ٨٤.

أنه كان في تحلله من توبته حريصًا على تجنب الكذب وعدم الإخلال بالمعيار الأخلاقي الذي كان الاحتكام إليه سببًا مباشرًا في تنكره للشعر، أما الدرعيات فقد جعلها بكثرة مجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها شعرًا مجودًا مخيِّلًا بكذب الصور الشعرية وغرابة الاستعارات، وما كان شرط الصدق الذي قيد به الشيخ عودته إلى الموزون وكَبَحَ به غريزته الشعرية ليسمح بتسلل مثل هذا الكذب الفني إلى النظم قبل زوال حشمة التحلل أو تراجعها.

لقد حرص الشيخ وهو يعلن عودته إلى النظم على تذكير القارئ بأنه سيتنكب كل شعر استجيز فيه الكذب[1] واستعين على نظمه بالباطل، وجعل اللزوم والاستغفار والجامع شاهدًا على تمسكه بالصدق، ولهذا لا يمكن أن تكون الدرعيات بأخيلتها الشعرية الكاذبة قد نظمت قبل هذه الدواوين الثلاثة التي عاود فيها الموزون دون التجرؤ على معاودة الكذب رغم أنه كان يعلم أن تقيده بالصدق سيضعف نظمه.

إن درعياته بنَفَسها الشعري المجود وكذبها الفني كانت دليلًا على خروجه من مرحلة التحلل المحتشم الذي أثمر الدواوين الثلاثة المذكورة، إلى مرحلة جديدة من التحلل يمكن وصفها بأنها المرحلة التي استطاع فيها أن يصل إلى نوع من التوفيق والتقريب بين الجودة التي تحققها أكاذيب الغريزة الشعرية، وبين الغايات الأخلاقية النبيلة التي ترشد إليها الفضيلة.

ويبدو أن الشيخ قد تعمد أن يهيئ لهذا التحول الجديد بتصور نقدي آخر يختلف عما كان قد ذهب إليه في خطبة السقط وأكده في مقدمة اللزوم من أن الشعر صناعة يجودها الكذب ويضعفها الصدق، فبعد أن كان قد ذم الشعر وأكاذيبه وذكر أن الآية الكريمة شهدت على الشعراء بالتخرص وقول الأباطيل[2]، عاد فسلم بأن للشعراء

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٥، ٣٩.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤١٦.

طرقا أخرى إذا سلكوها نأت بهم عن الشر والغواية: «وإذا رأيتَ الشاعرَ فلا تَقُلْ: والشعراءُ يتبعُهم الغاوونَ، فإن الآيةَ وُصِلَتْ بالاستثناءِ، وجَنَى السيئةِ شَرُّ الجَنَى»[1].

وبعد كان أن قد عد الشعر هنواتٍ[2] وشرورًا ينهى العقل والفضيلة عن الاشتغال بها، وجعل الجودة الشعرية مقترنة بالشر والرذيلة مطلقًا.. استدرك ذلك فأصبح يدافع عن الشعر الجيد معترفًا بأن لهذا الفن فضائله كما أن له رذائله، وبأن الشر لا ينشأ عنه من حيث هو شعر ولكن بسبب كسر الشعراء الحدود الفاصلة بين فضائله ورذائله.

وقد رسم الشيخ هذه الحدود رسمًا دقيقًا من خلال إبرازه الغايات النبيلة التي يستطيع الشعراء أن يحققوها بأقاويلهم، وتحديده المجال الدنس المشبوه الذي لايحسن بهم الاقتراب منه، وعندما تراعى هذه الحدود تختفي مساوئ الشعر ويصبح فضيلة لا يجنى منها إلا الخير[3].

إن الشيخ في هذه المرحلة لم يعد يقيد تحلله من التوبة بالتزام الصدق في النظم أي بالجنوح الصريح نحو الفضيلة والخير كما أوضح في مقدمة اللزوم، ولكن بالاكتفاء بتنكب الرذيلة والقبائح، ويعني هذا أن الأغراض الشعرية التي كان قد نبذها ونَفَّرَ الناسَ منها عادت لتصبح لديه من الوجهة الأخلاقية مقبولة نظريًّا باعتبارها شعرًا جيدًا لا نظمًا مستضعفًا إذا لم تُتعدَّ فيها الحدود الفاصلة بين الرذيلة والفضيلة، وتقوى الله هي الحد الفاصل بينهما.

إن الشعر يقوم في معظمه على ثلاثة فنون لا يستغني عنها المجودون: النسيب والمديح والوصف، وهي فنون تكون لدى الشعراء في الغالب قبائح تخل بمروءة المتكسب وقذفًا للأعراض وحثًّا على الفجور، لكنها قابلة لأن تصبح هي نفسها طريقًا إلى الخير دون أن تفرط في جودتها إذا ابتعدت عن هذه الشرور إذا أتت لتذكير

---

(١) خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨.

(٢) رسائله / عطية: ص ١٥٢.

(٣) انظر خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨، حيث قوله: «الشعرُ إذا جُعِلَ مَكْسباً لم يترك للشاعر حسبًا، وإذا كان لغير مكسب حسن في الصفات والنسب ما لم تسب المحصنة وتعد للعار المظعنة فاتَّقِ ربَّكَ... لا تجهلوا فضيلة الشعر فإنه يذكر الناسي، ويحل عزمة الفاتك، ويعطف مودة الكاشح، ويشجع الجبان».

الناسي وتليين جبروت الظالم وملء القلوب الحاقدة بالمودة، أولتشجيع الجبان على الدفاع عن العرض والأرض، ولذلك أصبح التنفير منها لدى الشيخ مرتبطًا ببعدها عن الفضيلة.

فهو يُنَفِّرُ من المديح إذا كان استجداء يذل صاحبه ويقبله ضمنيًّا إذا كان شحذا للقريحة، ويحذر من الغزل إذا كان قذفا للأعراض وحثًّا على الفجور لكنه يستحسنه إذا كان نسيبًا عفيفًا على عادة الشعراء لا مضمنًا ما يجب ستره.

وقد استقبح الشيخ ضمنيًّا بسكوته عن الفخر والهجاء هذين الغرضين استقباحًا مطلقًا، فأولهما مدح مقيت للنفس[1] والثاني سب وشتم، والنفوس مبنية على السخطِ وجنْيِ الذنوب[2].

أما الوصف من حيث هو إشباع لنهم الشعراء إلى التصوير فيبدو سكوت الشيخ عن ذكر ما يشينه[3] قبولًا غير مقيد له وتبرئة له من الشبهة والتهمة.

لقد ظل الشيخ حتى عندما انصرف إلى النظم الأخلاقي مقتنعا بأن المَرَدَّ في قبول الشعر ورفضه إلى درجة جودته لا إلى ما يتضمنه من معان أخلاقية، لكنه في هذه المرحلة الأخيرة صار يعتقد بأن قيمة الشعر لا تحددها جودته فحسب ولكن مدى بعده عن الرذيلة وتهذيبه للنفس وإن لم يوغل في الفضيلة.

وما يلفت النظر في هذا التصور النقدي المُعَتَّلِ أنه لا يتعرض لا للكذب ولا للصدق، ولا يشير إليهما خلافًا لما نجده في خطبتي السقط واللزوم، ولكنه يكتفي بحصر الرذيلة في الجشع وقذف الأعراض، وهو سكوت نقدي مقصود أعلن به ضمنيا التحلل من صرامة المعيارين الفني والأخلاقي اللذين تناوبًا على التحكم في إنجازه الشعري المتحول.

---

(١) انظر خبر قوله وهو ينفر تلامذته من دراسة السقط: «مدحت فيه نفسي». شرح التبريزي / ش: ص ٣ وانظر تلخيص ابن رشد / فن الشعر: ص ٢٠٥، حيث الإشارة إلى ذم الفارابي لأشعار العرب لأن أكثرها في النهم والكريه.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.

(٣) بالقياس إلى ما يشين المديح من قبح التكسب به ويشين الغزل من تعهر.

فاستحسانه أشعار الوصف والمديح الزاهد في المكسب والنسيب العفيف يعتبر قبولًا ضمنيًّا للكذب إذا كان مجرد تخييل بالصور الشعرية التشبيهية أو الاستعارية كما هو الشأن في فن الوصف، أو شحذًا للقريحة كما هو الأمر في المديح، والشاعرُ كاذب في مدحِه وهجائِه[1]، أو جريًا على عادة الشعراء في تزيين النظم بالغزل وصفة النساء وادعاء المعاناة من حث الركائب وقطع المفاوز ومراس الشقاء[2] كما هي حال النسيب، والنسيب مَزاعِمُ كاذبة تعارف الشعراء على استهلال القصائد بها وهم عالمون بأنهم يقولون ما لا يفعلون.

إن قبول الكذب الفني المخيل يعتبر من حيث الإنجاز عودة إلى طريق التجويد، وفي الحين نفسه يعتبر توجيهه الشعراء نحو الغايات النبيلة للشعر قبولًا فنيًّا للمعيار الأخلاقي وتبنيًا خفيًّا لنظرية الفلاسفة الذين كانوا يرون أن الشعر بطبيعته التخييلية يفلح أكثر من الأقاويل الأخرى في تهذيب النفوس وغرس الفضائل فيها، ومساعدة العامة على الارتقاء بإنسانيتهم إلى الحال الأفضل[3]، لكن شريطة أن يقتصر الشاعر على الأصناف الثلاثة المحمودة ويتجنب الأصناف الثلاثة المذمومة[4].

لقد كان ما أنجزه الشيخ قبل الصياغة النظرية المعدلة لمفهوم الشعر شعرًا جيدًا مبنيًّا على الباطل والشبهات قبل التوبة، ونظمًا ضعيفًا[5] مبنيًّا على الصدق والخير بعد التحلل منها، لكن ديوان الدرعيات أتى في مرحلة متأخرة من حياته ليكون ترجمة للتصور النقدي الجديد الذي صاغه في خطبة الفصيح، ومحاولة للتقريب بين أحكام الغريزة ومعايير الأخلاق في الكتابة الشعرية.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٣) انظر نظرية الشعر ي: ص ١٣٧.

(٤) نفسه: ص ١٣٨ – ١٣٩.

(٥) حسب مقاييسه النقدية وأحكامه هو نفسه.

إن الشيخ لم يعد يستسيغ أن يسير عند النظم في طريق فني يعلم أنه مناف للفضيلة، أو في طريق أخلاقي يعلم أنه بعيد عن الجودة، ولكنه أصبح يسعى إلى السير في طريق يقود في الحين نفسه إلى الجودة الشعرية والغايات النبيلة، وقد استطاع بقصره ديوانه الأخير هذا على فن الوصف دون المديح أو النسيب رغم استحسانه لهما[1]، وعلى وصف الدروع دون غيرها..

أن يقترح للكذب الشعري نموذجًا محمودًا من حيث غايته تتكامل فيه الجزالة والعفة، ويصرف الشاعرية بصياغته الحماسية نحو أدب كان المسلمون في حاجة إليه قبل أي نوع أخر من الآداب، أعني أدب الجهاد.

I - **المقصد الأخلاقي النبيل:**

إن الحديث عن ديوان الدرعيات باعتباره تحولًا آخرَ وأخيرًا في إنجازه الشعري المتحول لا يعني أن الموضوع في حد ذاته جديد على هذا الإنجاز، فقصائد السقط التي وصف فيها الدروع مادحًا أو راثيًا كثيرة[2]، والمقاطع التي خصصها لهذا الوصف تستغرق أبياتًا عديدة تبلغ أحيانًا نصف القصيدة كما هو واضح في نونية مادحة من ٢٥ بيتًا، استهلها بثلاثة عشر بيتًا في النسيب متخلصًا منها إلى مقطع مادح شخص فيه شجاعة الممدوح من خلال الأبيات الباقية مخصِّصًا إياها كلها لوصف الدرع:

مُـلَـقِّـي نَـواصِـي الـخـيْـلِ كُـلَّ مُـرِشَّـةٍ
مِـنَ الـطَّـعنِ لا يَـرْجُـو الـبـقـاءَ طَعِـينُـها

ومـثـكـل فـرسـان الـوغـى كـل نـثـرة
يَـــوَدُّ خـلـيـجٌ راكِـــدٌ لـو يـكـونُـها

---

(١) عندما يكونان بعيدين عن طريق الرذيلة. انظر ما تقدم.

(٢) انظر سقط الزند / ش: ص ٦٦، وانظر طبعة الزين: ص ٢١، ٢٧، ٣٤، ٤٢، ٤٨، ٥٠، ٨٢، ٨٧، ٩٠، ٩٧، ١٢٠، ١٢٣، ١٣٦، ١٤٥، ١٦١، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١ ....

إذا أُلـقِـيَـتْ فـي الأرض وهْـي مَـفـازةٌ
إلـى المـاءِ خِـلـتَ الأرضَ يـجـري مَعينُها
وتَـبْـغـي عـلـى الـقـاعِ الـسَّـوِيِّ تَـثَـبُّـتًـا
فـيـمـنَـعُـهـا مــن أن تَــثَــبَّــتَ لِـيـنُــهـا
ومـا بـرِحَـتْ فـي سـاحـةِ السهْلِ يَرتمي
بـهـا مـوجُـهـا حـتـى نَـهـتْـهـا حُـزونُــهـا
غـديـرٌ وَشَــثْــهُ الـريــحُ وَشْــيَــةَ صـانـعٍ
فـلـم يـتـغـيـرْ حــين دامَ سـكـونُــهـا
كــأن الــدَّبَــى غَــرقَــى بـهـا غـيـرَ أعْــيُنٍ
إذا رُدَّ فـيـهـا نــاظِــرٌ يَـسْـتَـبـيـنُـهـا
أَمُــونٌ إذا أَوْدَعْـــتَ نَـفْـسَـكَ جِـسْـمَـهَـا
ولاقَـيـتَ حَـرْبًـا لَـمْ يَـخُـنْـكَ أَمِـيـنُـهَـا[1]

ولكن الجديد فيه أن قطعه الإحدى والثلاثين خصصت كلها لوصف هذه العُدَّة، وأن الشاعر قد استفرغ جهده في تمجيدها والتغني بصفاتها وبريقها وليونتها وصلابتها دون أن يشغل الأبيات بموصوف آخر غيرها أو يجعلها وسيلة إلى إغناء معاني المديح، فهل كان هذا التحول من الوصف العارض للدروع في سقط الزند إلى التفرغ لوصفها في ديوانه الأخير مجرد عبث لا طائل تحته أراد الشيخ أن يظهر به مقدرته الفنية أو اللغوية كما زعم بعض الدارسين[2]؟ لقد ذهب د.عبدالله الطيب إلى أن الدرعيات «كتابٌ فن مذهوبٌ به مذهبَ العلم وعلمٌ مذهوبٌ به مذهبَ الفنِّ»[3]، وعد ذلك من بين ما «يجعلُه من الآثارِ القيمةِ الباعثةِ على التنقيبِ والدرسِ»[4]، ولا نعلم أن الشيخ

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٨٩٨ – ٩٠٥.
(٢) انظر تجديد الذكرى: ص ١٨١، وأمراء الشعر: ص ٤٠٥.
(٣) القصيدة المادحة: ص ٨٥. وانظر: ص ٨٦.
(٤) نفسه: ص ٨٥.

وضع لهذا الديوان ملحقا يشرح فيه غريبه ومبهماته كشأنه مع كثير من مؤلفاته حتى نطمئن إلى أسبقية المقصد التعليمي فيه، فهو ببنائه المُجَوَّدِ يبدو تعبيرًا عن ميل فني قوي إلى وصف الدرع لعله كان - فضلًا عن التأثر بالموروث الشعري العربي[1] - متأثرًا بما أورده هوميروس الشاعر الأعمى في الإلياذة، من وصف ملحمي دقيق للدروع والتروس ولارتطام السيوف والرماح بها، فالأدب اليوناني لم يكن غريبًا عن الشيخ كما أوضحت من قبل[2].

إن بناء هذا الديوان الصغير كله على فن الوصف يمكن أن يفسر بنهم الشاعر الضرير إلى تصوير ما لا يبصره ورغبته في إظهار براعته في اللعب الفني بالتشبيهات والاستعارات مستغنيًا بذاكرته الشعرية عن الإبصار، وهو نهم فني استسلم له الشاعر في السقطيات مدة قبل أن يتوب من الشعر ويرغم نفسه على مقاومته، لكن قصر الوصف على الدروع وحدها يدل على أنه كان يسعى إلى غاية نبيلة أسمى من أن تكون مجرد برهنة على قدرته وهو الأعمى على التعبير بالصورة ووصف المرئيات.

لقد تعجب طه حسين من كلف الشاعر الضرير بوصف الدروع وإفراده لها «قصائد خاصة مع أنه لم يسبغها على جسمه قط، إذ كان لم يشهد حربًا ولا قتالًا»[3]، ورأى أن جهاد مثله إنما هو الزهد وضبط النفس[4]، وذهب عمر فروخ إلى أنه «أراد أن يتخذ من الحَوْمِ حول وصف الدرع وسيلة إلى طَرقِ موضوعاتٍ تتعلقُ بتفضيلِ المجاهدِ على القاعدِ»[5].

ويبدو أن الاستباحة التي كانت أعراض المسلمين تتعرض لها في عصره جعلته يحلم بالحاكم الفاضل الذي ينصف الناس بعدله ويحمي أعراضهم بشجاعته ويرسم له صورة واضحة في مخيلته، ولعل الأدباء في زمانه لم يهتموا للحال السيئة التي آلت

---

(١) القصيدة المادحة: ص ٨٦.

(٢) انظر المدخل وما كتبه لويس عوض عن تأثره بالثقافة اليونانية في (على هامش الغفران).

(٣) تجديد الذكرى: ص ٢٠١.

(٤) نفسه: ص ٢٠١.

(٥) حكيم المعرة: ص ٤٩.

إليها أمور المسلمين السياسية والأمنية اهتمامه لها، فآثاره في معظمها لا تكاد تخلو من التعريض بالحكام والسخرية من جبنهم وتخاذلهم أمام الجيوش الرومية التي احتلت من بلاد المسلمين ما شاءت، وجعلت ثروات ما لم تحتله منها ونساءَها مغانمَ وسبايا تستحلها وتستبيحها في أي وقت[1] دون أن يصدها حامٍ أو غيور.

وكان الشيخ يعد هجوم الروم على هذه البلاد محنة لا من حيث الأرواح التي تزهق فيها والمسلمون يدافعون عن أعراضهم، ولكن من حيث فتنةُ الفرار والرعب المذلّ الذي كان يملأ النفوس فيكشف عن طباع الناس ويُظهِرُ نفاقَهم وضعفهم حين تَؤُضُّهُم «الشدَّةُ إلى قطْعِ الحَمِيمِ وفراقِ الأليفِ وعقوقِ الوالدِ»[2]، و«تَحْمِلُ المتطاولَ منهم على أن يتواضعَ، والغنيَّ على أن يَتَهَيَّأَ بهيئةِ الفقيرِ»[3]، وتعمهم الحِطَّة لتطاول أهل الخسة على رحال الفارين من الضعفاء، ويُخْرِجُ المتظاهرون بالعدم والفقر «ما يُخفون من النخيرةِ يستعينون بها على اكْتراءٍ»[4] مطيةٍ يفرون عليها، ويملأ الجبن النفوسَ فيصبح الرجالُ نساءً والنساءُ رجالا[5].

ورغم أن الشيخ كان يحس بالمحنة التي عانى منها المسلمون في خوفهم وفرارهم ويعرف الأذى الذي تلحقه جيوش الروم بهم حين يدخلون ديارهم لم يكن يرى الفرار خلاصًا من هذه المحنة، ولذلك نجده يكثر من ذم التخاذل والفرار من أوجه الروم[6] جبنًا وخوفًا، فالخلاص الحقيقي لديه كان متمثلًا في ظهور الحاكم الفاضل لأن حكام المسلمين في عصره كانوا مصدر كل البلاء الذي حل بهم وببلادهم.

---

(١) انظر مثلًا أحداث سنة ٤٢٢ هـ في الكامل في التاريخ: ٧/٣٥٣ و٣٥٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٤.

(٣) نفسه: ص ٤٣٥.

(٤) نفسه: ص ٤٣٧.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣٧، حيث قوله «والخوف إذا وقع بغتة رأيت المعروف بالحزامة وأخا التجربة ومن كان مشهورًا بالجرأة قد حمله الحزم واللب على قلة الانبعاث وكلول الغرب، فصار كأنه الظعينة من خوف العاقبة وانفلال الحد.. وإذا فجئت هذه الملمة وغيرها من الملمات حسنت للنساء ذوات الخفر أن يتبرجن ويجرين في المشي والعمل مجرى الرجال».

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٩٠ و٥٤٤.

والمتأمل في مختلف مؤلفات الشيخ لا يتيه عن الإشارات الساخرة الكثيرة التي تبدو في ظاهرها استطرادًا بريئًا في الحديث، بينما هي في حقيقتها تحريض خفي للمسلمين على ملوك وأمراء تولوا شؤونهم وهم في معظمهم ظلمة يُدْعَى لهم سفاهةً على المنابر[1]، أو خونة مرتشون يحمل إليهم الزنادقة ومدعو الألوهية قسمًا وافرًا[2] من الأموال الجمة التي تجبى إليهم فيسكتون عن الشرك والزندقة، أو فساق مشغولون عن الذود عن الرعية بمعاقرة الخمور، والعقلاءُ في كل الملل «لا يُمَلِّكون عليهم رجلاً يشربُ مُسكِرًا لأنهم يرونه مُنْكَرًا، ويقولونَ: يجوزُ أن يحدثَ في المملكةِ نَبأٌ والمَلِكُ سكرانُ فإذا المَلْكُ المُتَّبَعُ هَكْرانُ»[3].

فحكام عصره بضلالهم وجبنهم وعجزهم عن نشر الأمن وصد الغزو الصليبي كانوا في رأيه السبب في كل ما يلحق عامة المسلمين وخاصتهم[4] من أضرار ومحن ومذلة، وإذا كان بعضهم قد جعل التظاهر بالتقوى ستارًا يخفي الضلال والنقائص فإن توالي هجمات الروم على بلاد المسلمين لم يكن يسمح لهم بستر الجبن والاحتماء خلف وَهْمِ الفروسية المزيفة، ولذلك جعل الشيخ التعريض بتخاذلهم والسخرية من جبنهم وسيلة إلى فضح عجزهم.

إن الرجوع إلى تاريخ بلاد الشام في عصره يكشف عن أن البلاء الذي كان يحل بالمسلمين لم يكن سببه انهزام حكامهم أمام الصليبيين في ساحة الاستشهاد وهم يدافعون عن دينهم وعرضهم وأرضهم، وإنما كان سببه الرعب والخوف اللذان كانا يملآن قلوبهم قبل وصول الغزاة فيدفعهم إلى الفرار أو شراء الهدنة، أو إلى

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٧٥. وانظر قوله في اللزوم: ١/٤٤٥: يدعون في جمعاتهم بسفاهة ××× لأميرهم فيكاد يبكي المنبر.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٩٤.

(٣) نفسه: ص ٥٥٥.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٦، حيث يلمح بخفاء إلى ما كان يصيب القواد والوزراء أنفسهم أثناء فتنة الفرار من جيوش الروم.

الخيانة والتحالف مع الروم على المسلمين والمقاتلة إلى جانبهم وعلى رؤوسهم أعلام فوقها صليب[1].

وإذا كان المتحالفون مع النصارى يعلنون خيانتهم[2] فإن المهادنين لم يكونوا في رأيه يقلون عن هؤلاء خيانة، فالمهادنة كانت تسمح للجيوش الرومية بالانفراد بالمسلمين الذين يرفضون ذل الاستسلام، ولذلك كان يعدها نوعًا من التواطؤ والغدر وإن حاول االحكام تسويغها بحجة حقن الدماء كما يستشف من تعريضه الخفي بأحد أمراء عصره في قوله مُنْطقا الحيوان: «فيمضي ثعالةُ مبادرًا ثم لا يلبثُ أن يعودَ فيقول: العامّةُ يُخبِرون أن زعيمَ الرومِ قد نَهَدَ إلى أرضِ المسلمينَ، فيَجِمُ الشاحج هنيهةً ثم يقول:.. سِمْعٌ لا بِلْغٌ.. هذه الخَنْفَقيق، والسيدُ عزيزُ الدولة وتاجُ الملة أميرُ الأمراء – أعز الله نصره – بِرَدِّها حَقيق، وإني لأحسَبُ هذا الخبرَ كذبًا إن شاء الله لأنَّ مَثلَ السيدِ عزيز الدولة.. ومَثلَ زعيمِ الرومِ مثل بازيينِ لكلٍّ واحدٍ منهما فِرقٌ من الطيرِ تَحْمِلُ إليه الإتاوةَ، وقد تعاقدَ البازيانِ ألا يَعْرِضَ واحدٌ منهما لِمَا في حَيِّزِ الآخرِ من الخِشاشِ»[3].

ويظهر الشيخ كأنه يتحدث عن شجاعة هذا الحاكم المهادن حين يجعله قادرًا[4] على التعرض للروم بالشر الكبير إذا ما تعرض زعيمهم للمسلمين بالسوء، لكنه ما يلبث أن يلمزه بجبنه حين يشير إلى الهدية التي أرسلها إلى زعيم الروم متذرعًا بالرغبة في حقن الدماء وخَوفُهُ منه السببُ: «وقد حَمَلَ السيِّدَ عزيزَ الدولةِ – خلَّدَ الله مُلكَه – ما فيه من الكرمِ والرأفةِ بالرعيةِ والرغبةُ في حقْنِ الدماءِ، على أن يبعثَ هديةً سَنيَّةً أشْبَهَتْ شرفَ قَدْرِه وعُزوفَ نفسِه»[5].

---

(١) انظر الكامل في التاريخ: ٧/ ٣٥٦

(٢) انظر مجموع فتاوى ابن تيمية: ٢٨/ ٥٣٠ – ٥٣١، حيث الإشارة إلى أن حكم المسلم الذي يقاتل المسلمين إلى جانب الكفار أشد في الردة من مانعي الزكاة.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤١٥.

(٤) نفسه: ص ٤١٦.

(٥) نفسه: ص ٤٢٠.

إن سياسة[1] الأمير الخائف المؤثرة لشراء الهدنة بالهدايا على الاستشهاد والقتال قد تبدو من حيث حفظها الظاهر للحياة السهلة أولى من غيرها، لكنْ «كمْ بين معيشةٍ في دَعَةٍ وَكَبِدٍ بالأَسِنَّةِ مُتَصَدِّعَةٍ»[2].

إن الجبن قد يكون أصون للحياة من الشجاعة لأن المنايا تكون أقرب إلى الشجاع منها إلى الجبان، لكن لبس ثوب الذل والعار أَمَرُّ على عزيز النفس من الموت نفسه، و«موتٌ لا يَجُرُّ إلى عارٍ خيرٌ من عيشٍ على رِقٍّ»[3].

لقد سخر الشيخ من المسلمين الهاربين لأنه كان يرى بلادهم أصون لمروءتهم من غيرها، إلا أنه كان يرفض أن يكون بقاؤهم فيها بقاء المهادن أو المستسلم ولكن بقاء المجاهد الثابت، لأن الجهاد هو سبيلهم الشرعي والأخلاقي إلى حماية أعراضهم ودينهم.

ويظهر أنه كان يرى فرض الجهاد في عصره وبيئته التي عبث بها الروم أسبق وأولى من فريضة الحج لحاجة المسلمين إليه، بل إنه مال إلى عد السفر إلى بيت الله للحج كالمُحَرَّمِ إذا كان سيخلي موقعًا في صفوف المقاتلين المجاهدين.

ولم يتردد الشيخ في لمزالرؤساء الذين كانوا يتخذون الخروج إلى الحج ذريعة إلى إخفاء الجبن والفرار المقنع من سيوف الجيوش الصليبية كما يتبين من توبيخه الخفي الساخر لأحد الرؤساء في رسالة إليه يقول فيها: «قد كانت العامةُ أطال الله بقاءَ سيدي أرْسَلَتْ ذواتِ العَذَباتِ مُتحدثةً بأنه قد عزمَ على زيارةِ أمِّ رُحْم.. وأداءُ الفروضِ له أوقاتٌ ولكلِّ حَجٍّ ميقاتٌ، فمَنْ كان عليه صومٌ لم يَجُزْ قضاؤُه في العِيدَيْنِ، ويُكْرَهُ ابتداءُ الصلاة في البَرْدَيْنِ أَعْنِي عند االشروقِ، وسفرُ مولايَ إلى الحج هذه السنةَ حرامٌ بَسْلٌ كما حُرِّمَ صومُ عيدِ الفِطْرِ وحُظِرَ على المُحْرِمِ تَضَمُّخٌ بِعِطْرٍ، وهل

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٢، حيث يدعو الفارين ساخرًا إلى البقاء في ديارهم والاتكاء على سياسة الأمير المهادنة.
(٢) نفسه: ص ١١٦.
(٣) نفسه: ص ٩٧.

سُمِعَ في أخبارِ الصحابةِ رحمهم الله أو التابعينَ أن رجلاً خَرَجَ من مُصافَّةِ العَدُوِّ يريدُ بيتَ الله الحرامَ. وهو أدام الله تمكينَه أمينٌ من أمناءِ المسلمينَ يُرْهِفُ الشَّوْكَةَ ويَستجيدُ اللأْمَةَ، ويَحَصِّنُ ما وَهَى مِنْ سُورٍ أو شرفاتٍ... ومَنْ لِحياطَةِ الرعيةِ بمَداميكِ الجُدُرِ وإجراءِ السُّعُدِ لِحفْظِها والغُدُرِ، وعلى مَنْ يُعْتَمَدُ في تَخَيُّرِ السوابغِ ذواتِ الزَّرَدِ، وأيُّ الناسِ ينوبُ عنه... البيتُ العتيقُ منذ عهدِ آدمَ صلى الله عليه يُزارُ ويُحَجُّ ما خيفَ عليه انتقالٌ ولا تَحَولٌ ... وحلب حرسها الله قد صار له فيها رِباطٌ يُغْتَنَمُ وجِهادٌ يُرْغَبُ فيه ويُتنافسُ، ولن يَلْبَثَ أن يزولَ بانعقادِ الهُدنةِ وعودةِ الجامعِ كلمةَ الرومِ إلى كُرْسِيِّهِ من بَرَنْطِيةَ. وإن كان مولاي الشيخُ... يخرج بالأهلِ أدامَ الله صيانَتَهم فالحِجازُ مكانٌ مُعْتَزلٌ لا يَلْحَقُ به ما نحن فيه، وإن كان يَظْعَنُ بنفسه دون أوِدّائِهِ فما الفائدةُ في ذلك... وحمايةُ الذِّمارِ أوْلى من حَجٍّ واعتمارٍ»[1].

إن الشيخ بسده كل طرق الاعتذار أمام الرئيس العازم على السفر يجعله أمام خيار واحد من اثنين: البقاء في حلب لمؤازرة المجاهدين، أو الاعتراف بأن الخوف قد سكن فؤاده فجعله يطلب النجاة بنفسه غير مبال بما ستؤول إليه أمور الرعية بل وأمور أهله وطفله.

وإذا كان السلطان قد بدا كالمتجرئ على الشريعة بمنعه الحج تلك السنة فإن ذلك كان لدى الشيخ – إذا لم يكن السلطان قد قصد به أمرًا آخر– بمثابة البشرى لما سيوفره للمسلمين من مقاتلين: «وقد وَرَدَ البشيرُ في هذه الأيامِ بأن السلطانَ أعَزَّ الله نصرَه تَقَدَّمَ بالمَنْعِ، وهذا أمْرٌ إلا أن يكونَ له باطنٌ خلافَ الظاهرِ فلا أدري ما أقولُ فيه»[2].

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢٣٠ – ٢٣٣.

(٢) رسائله / عطية: ص ٢٣١.

إن ثبات المسلمين في بلادهم دفاعًا عن دينهم كان في رأيه أشرف قربى يمكن أن يتقرب بها[1] المؤمن إلى ربه في ذلك العصر، واشتغالُ ملوكهم عن الفروض قد يكون مقبولًا شرعًا إذا كان لحماية الملة من الكفر، لكن البلية التي أضحكت الشيخ أن هؤلاء الملوك شغلوا عنها باللعب والعبث: «وهذه قريبةٌ من الأولى في العَجَبِ، الملوكُ قد شُغِلوا عن الفروضِ فما بالُ النظَرِ في العَروضِ»[2].

لقد آمن الشيخ بأن الاستشهاد في ساحة الجهاد خير ميتة يموتها المسلم وتمنى لو أنه استشهد كقتلى بدر ولحق بالشهداء فيفوز فوزًا عظيمًا[3]، لكنه كان يعلم أن عجزه سيظل عائقًا يحول دون مرابطته مع المجاهدين لبلوغ هذه الرتبة:

أُجَـــاهِـــدُ بـــالـــطَّـــهـــارَةِ حـــينَ أشْـــتُـــو
وذاكَ جِـــهـــادُ مِـــثْـــلِـــي والـــرِّبـــاطُ[4]

ورغم هذا العجز ألزم نفسه بنفس ما كان يطلبه من المسلمين وهو يدعوهم إلى نبذ الجبن والثبات في بلادهم لرد جيوش النصارى: «وَمَا سَمَحَتِ القَرُونُ بالإيابِ حَتَّى وَعَدتُها أَشْياءَ ثَلاثَةً: نَبْذَةِ كَنَبْذَةِ فَتيقِ النُّجُوم، وانْقِضَابًا من العَالَمِ كانْقِضَابِ القَائِبَةِ مِنَ الْقُتبِ، وثَباتًا في البَلَدِ إنْ حَالَ أَهْلُهُ مِنْ خَوْفِ الرُّومِ»[5].

لكن العجز الذي منعه من حمل السلاح لم يكن قادرًا على منعه من أن يجعل أدبه سلاحه، فجهاده كان جهادًا فكريًّا تمثل في اتخاذه غير قليل من مؤلفاته سبيلًا

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٤، حيث يدعو ساخرًا ابن القارح إلى التصدق بأربع من حججه الخمس لأن واحدة منها تكفيه. وانظر زجر النابح: ص ١٩، حيث يشير إلى أن الجلة من الفقهاء أفتوا بسقوط الحج عن المستطيعين إذا كان ذلك سيعرض دماءهم للسفك من لدن قطاع الطرق، ومفهوم هذه الإشارة لديه أن سقوط الحج يكون أولى إذا كان المستطيع مشغولًا بالجهاد.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٦.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٩٧ – ٩٨.

(٤) اللزوم: ٢/١٠١. وفي الطبعة: «بالظهارة» وهو تصحيف بين، فالشاعر يقصد أنه يغسل بالماء البارد في الشتاء رغم ما في ذلك من مشقة، ويؤكد ذلك قوله في البيت التالي: مضى كانون ما استعملت فيه ××× حميم الماء فاقدم يا سباط.

(٥) رسائله / عطية: ص ٨٢.

إلى الحث على الدفاع عن الدين كما هو واضح في رسالة الصاهل والشاحج التي خصصت كلها رغم ضخامتها لرسم الصورة المشرفة للشجاعة، من خلال رسم الصورة المخزية للجبن والفرار.

إن الشجاعة بعد الايمان هي زاد المجاهد الأول، والجهاد بدونها غير متأت: «اشْجُعْ فإن أقدارَ اللهِ لا تعجَلُ إلى الشَّجاعِ، ولا تَنْكُصْ إلى لقاءِ الجبانِ، فلا تَكُنْ من قوْمٍ نُجَباءَ»[1].

والشجاعة فضيلة قد تموت في النفوس أو تخبو، وإذا كانت الرسائل النثرية بسخريتها تنفر الأنفس من الجبن وتحبب إليها الإقدام، فإن الشعر بجزالته يظل لدى الشيخ اللغة التي تستطيع أن تحيي فيها ما مات أو خبا من هذه الفضيلة وتشفيها من الجبن الذي سكنها:

«جَــزْلٌ يُــشَـجِّـعُ مَــنْ وافَــى لـه أذُنَــا
فـهْــو الــدواءُ لــداءِ الجُــبْنِ والـقَـلَـقِ
إذا تَــرنَّـــمَ شـــادٍ لــلـيَــراعِ بـه
لاقَــى المَــنـايـا بــلا خَــوفٍ ولا فَــرَقٍ

... والمرادُ أنه يُشَجِّعُ الجبانَ ويَنْفِي عنه القلَقَ مِنْ خوفِ القتلِ»[2].

لقد كان الشيخ حتى في فترة الشباب التي تظرف فيها بقول الشعر وجنى ذنوبه[3] يحس بخطر الغزو الصليبي ويدرك أن الشعر قادر على أن يُصَيِّر جبن الفارين شجاعة يقفون بها في وجه النصارى:

---

(١) فقرة من أحد فصول الأيك والغصون نقلها الجندي في الجامع: ص ٧٠٨ / عن أوج التحري. والنجباء: الجبناء. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٣٤٨، حيث يشجع الأمير على رد الروم بتذكيره بأن بلاده ليست «بلاد در ولا لؤلؤ، وإنما هن بلاد جهاد وحماية»، وبأنه «بنفسه الخميس اللجب» رغم قلة عدته (ص ٥٢٨)، وبأن زعيم الروم قد غرر بنفسه بعزمه على الخروج لاسترداد ما أخذه المسلمون من أرض الروم (ص ٦٨٩).

(٢) ضوء السقط: ورقة ٢٥ ب / تحقيق: ص ٧٦. وانظر الشروح: ص ٦٨٠.

(٣) انظر قوله: جنيت ذنبًا وألهى خاطري وسن ... عشرين حولًا فلما نبه اعتذرا. سقط الزند / ش: ص ١٧٠٣، وانظر ما تقدم.

«أعـــبــادَ المــســيــحِ يــخـــافُ صَـحْـبـي

ونــحــن عــبــيــدُ مَـــنْ خــلــقَ المـسِـيـحَـا

وإنما ذكرَ المسيحَ في هذه القصيدةِ لأنها قيلتْ ومَلِكُ الرومِ قد خرجَ إلى المسلمينَ، وخافَ الناسُ الذين قَرُبَ منهم فرَحَلوا عن أوطانِهم فقال ذلك تشْجيعًا»[1].

ولم يكن ديوان الدرعيات بوحدة غرضه إلا استثمارًا لهذه القدرة وتوجيهًا لها نحو غاية من أنبل الغايات هي الحث على الجهاد، فالديوان قد خصص بأجمعه لتمجيد الشجاعة والفروسية والحث غير المباشر على جعل الدفاع عن العرض شاغلًا عن كل مغريات الدنيا ونعمها، وهو بذلك يعد اختيارًا لفضيلة واحدة من فضائل الشعر التي ذكرها الشيخ[2] هي تشجيع الجبان، وتوجيهًا متعمدًا له نحو مقصد واحد نبيل هو غرس الشجاعة في نفوس المسلمين.

لقد كانت إدانة الدرعيات لجبن الرجال في عصره صريحة في الميمية التي وصف فيها نساء جَبُنَ الحماةُ عن الذود عنهن فاستعضن عن الجبناء الأحياء الأموات بدروع تُحَرِّضُ الجبان على الإقدام، واكتسبن منها الشجاعة التي نسيها أزواجهن:

نَــواعِـــمُ يُـلْـقِـينَ الـثَّـقِـيـلَ مِــنَ الْـبُـرَى

ويَـجْـعَـلْـنَ فـي الأعـنـاقِ مسْـتَـثْـقَلَ الإِثْــمِ

فَــقَـــدْنَ رِجَـــالاً وافْــــتــقَــرْنَ عَــشِـيَّـةً

إلــى لـبْـسِ أَدْراعِ الـحـديـدِ عـلـى رَغْــمِ

قِـصـارُ الخُـطَـا يَـدْرِمْـنَ أَوْ مِـشْـيَـةَ القَطَا

فكيـفَ إذا مـا سِــرْنَ فـي الحَـلـقِ الـدُّرْمِ

هَــــزَزْنَ لِـتَـقْـلـيـبِ الــنَّـوابِــلِ أَذْرُعـــاً

نَـــوَافِــرَ مِـــنْ هَـــزِّ المُــــثَـقَّـفَـةِ الـصُّــمِّ

---

(١) ضوء السقط: ١٣ أ / تحقيق: ص ٣٤.

(٢) انظر خطبة الفصيح / إحكام صنعة الكلام: ص ٣٨، حيث يشير إلى أن من فضائل الشعر تشجيع الجبان.

تَـعَـلَّـمَـتِ الإقـــــدامَ بـيـضٌ أوانِـــسٌ

بِبِيضٍ يُـحَـرِّضْـنَ الجَـبـانَ علـى الـقُـدْمِ

فـهلْ وجَـــدَتْ حـرَّ الـسَّـوابِـغِ فـي الـوغَـى

وقـدْ عَـجَـزَتْ فـي الـسِّلْـمِ عـنْ بـارِدِ السَّلْـمِ

ومـــا لِحَـيـيـاتِ الـنـسـاءِ ولُـبْـسِـهَـا

مَــلابِــسَ حَـيّــاتٍ خُـلِـقْـنَ مـن الـسُّـمِّ

وأيْـــنَ رِجـــالٌ كـــانَ يَـحْـمَـى عَـلَـيْـهُـمُ

حَـديـدٌ فَـيَـحْـمـونَ الـقـطـنَ كـمـا يَـحْـمِـي[1]

إن معاني الدرعيات التي وصفها الشاعر نفسه بأنها تحرض الجبان على الإقدام بنيت كلها على معادلة ثابتة غير مختلة تَخْلُدُ فيها الدرع وتفنى حولها الكائنات والسيوف والرماح[2]:

تَــــرَكَـــــتْ بـــالمُـــــهَـــنَّــداتِ فُــلُـولا

فـي خَـشِـيـبٍ مـنْـهـا وغَـيْـرِ خَـشِـيـبِ[3]

وتظل بؤرة الوصف فيها ثابتة وسط موصوفات عارضة لا يلتفت إليها الشاعر إلا لإبراز الصورة المثلى للدرع ودلالتها الرامزة إلى شرف الجهاد.

لكن ما يلفت النظر أن الشاعر اختار في هذا الديوان الدروع دون السيوف والرماح رغم أن السيف والرمح يردان في الشعر أكثر منها لتصوير الشجاعة والفروسية، وقد يجوز أن يفسر ذلك بميله الفني إلى تصويرها دون باقي أصناف العدة والسلاح، لكن العودة إلى سقط الزند تبين أنه لم يكن يخصها في مرحلة

---

(١) انظر الدرعيات/ سقط الزند/ ش: ص ١٩٩٥ - ١٩٩٩، وقارن بما قاله في الصاهل والشاحج (ص ٤٣٧) عن ترجل النساء عند فرار أزواجهن خوفًا من الروم. وانظر القصيدة المائحة: ص ٩٦.

(٢) انظر ما يأتي.

(٣) الدرعيات/ سقط الزند/ ش: ص ١٨٨٥.

الانتساب إلى الشعر باهتمام فني يفوق اهتمامه بأخواتها، فسقطياته مليئة بالمقاطع التي يمجد فيها الفروسية والشجاعة من خلال تمجيده السيف والرمح كقوله راثيًا:

بَكَى السيْفُ حتى أخضَلَ الدمعُ جَفْنَهُ
لَهُ مُشْبِهُ في يَوْمِ حرْبٍ ولا سِلْمِ

تلَذُّ العوالي والظُّبَى في بَنانِه
على فارسٍ يَرْوِيهِ مِنْ فارِسِ الدُّهْمِ

وباللهِ رَبي ما تَقَلَّدَ صَارِمًا
لِقاءَ الرزايا مِنْ فلُولٍ ومِنْ حَطْمِ

ولا صَاحَ بالخَيْلِ الْقُدْمي في عَجَاجَةٍ
إذا قِيلَ حِيدِي قالَ في ضَنْكِها أُمِّي

ولا صرَّفَ الخَطِّيَ مِثلَ يَمينِهِ
يمينٌ وإنْ كانتْ مُعاوِدَةَ النُّعْمِ[1]

ويعني هذا أن قصره الوصف على الدرع في ديوانه الأخير كان اختيارًا فنيًّا أخلاقيًّا تجاوز به لعبة التشكيل الشعري الصرف التي جعلته يسوي في السقطيات بين السيوف والدروع والرماح والقسي والخيول من حيث هي موصوفات دالة على الشجاعة، إلى كتابة شعرية جادة تبينت مَقصدَها النبيلَ فجعلت وصف الدروع دون غيرها طريقًا فنيًّا إليه.

إن غرس الشجاعة في النفوس كان الغاية التي سعى إليها وهو ينظم ديوانه الأخير، لكنه لم يكن يريد لهذه الشجاعة أن تتعدى حد الدفاع عن النفس والعِرْضِ إلى الظلم والاعتداء على الآخرين، فقد ألف كتابه «شرف السيف»[2] مجاملة لبعض

---

(١) سقط الزند/ ش: ص ٩٥٢ – ٩٥٤، وانظر قوله مادحًا: دع اليراع لقوم يفخرون به ... وبالطوال الردينيات فافتخر. سقط الزند/ ش: ص ١٥٦، وانظر طبعة الزين: ص ٧٠، ٨١، ١٢٦، ١٤٧، ١٧٢، ١٨٦، ٢٠٥، ٢١٣. د

(٢) انظر لائحة كتبه / إرشاد الأريب: ١٤٥/٣ – ١٦٢، والإنباه: ٩١/١ – ١٠٢.

الرؤساء إلا أنه لم يتعده إلى نظم ديوان شعري خاص بالسيوف أو الرماح، رغم أن مجال الوصف فيها يكون أوسع وأسهل لما يجده الشعراء في حركة الفرسان وهم يصولون ويجولون ناشرين الموت بسيوفهم ورماحهم في الصفوف من صور فنية خصبة لا يجود بمثلها الوصف المقيد بالدروع، لأن أقصى ما يستطيعه لابسها بها اتقاءُ ضربةِ سيفٍ أو طعنةِ رمحٍ أو وقعِ سهمٍ، الدرع سلاح دفاع واحتماء، أما السيف والرمح والسهم فأسلحة للهجوم والفتك، وإذا كان الشاعر قد استبعد هذه الأسلحة فلأنها كانت ترتبط لديه بسفك الدماء في عصره الذي كثر فيه قطاع الطرق وبالغ فيه الأمراء والفرسان في الاعتداء على العُزَّلِ من عامة المسلمين.

إن سفك الدم في الفكر الأخلاقي العلائي يعد كبيرة من الكبائر، وذنوبُ الإنسان كثيرة لكن الشيخ يهونها إذا ظلت اليدان طاهرتين من دماء الأحياء: «ياقومُ، إن هذه أمورٌ هيِّنَةٌ، فلا تُعْنِتوا هذا الشيخَ فإنه يَمُتُّ بكتابِه في القرآنِ المعروفِ بكتابِ الحُجَّة، وإنه ما سفك لكم دماً»[1].

والمتأمل في فلسفته هذه ينتهي إلى أنه لم يكن يعد هذا السلوك ذنبًا تتلافى سيئاته بالبعد عنه فحسب، ولكنه كان يعد تركه قربى يُتقرب بها إلى الله، وذخيرة تمحو الذنوب يوم القيامة، ورحمة بالكائنات يقابلها الله برحمته: «حَضَرَت النملةَ الوفاةُ فاجتمع حواليها النملُ فقالت نادبتُها: يرحمك الله، أمِنْ شعيرةٍ مجرورة وبُرَّة ممطورةٍ وآثار سُفْرة منشورة؟ قالت لهن: لا تجزعن فقد ذَخرت عند الله ذخيرة من ذَخر مثلها جديرٌ بالرحمةِ، وذلك أني لم أسفِكْ دما قطُّ»[2].

ونستخلص من ذلك أن الشيخ لم يستغن بالدرعيات عن السيفيات والنصليات وغيرها لميله الفني إلى وصف الدروع، ولكن لتحول تصوره النقدي في المرحلة الأخيرة من حياته نحو صورة الشعر الجيد المُخَلَّصِ من الشرور، فالقتل شر لصيق بكل أنواع

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٥.

(٢) القائف / نقلًا عن الجامع: ص ٧٨٧.

السلاح إلا الدروع فإنها تقي ولا تقتل، ولذلك اختارها وحدها ليبني عليها ديوانه الأخير الذي أراد له أن يكون حثًّا على الفضيلة ودفاعًا عن العرض والأرض، لكن دون أن يصبح حثًّا على القتل وسفك الدماء.

أما السيوف وما أشبهها من الأسلحة الفتاكة فقد نبذها وتخلى عن تمجيدها[1] وجعلها منهزمة أمام الدروع، وكره صانعيها لأنه أدرك أنها الآلات التي ينتشر القتل والهلاك بانتشارها: «وغيرُ الأَبارِينَ أَوْلَى بالمَقْتِ، إنمَا ينبغي أن يُمْقَتَ الهالِكيُّ الذي يعمَلُ الأَسِنَّةَ ونِصَالَ السهام، ويَطبَعُ السيوفَ فيكونُ ذلك مؤدِّيًا إلى هلاكِ سُوَقٍ من القومِ ومُلوك. ولعل في الأَبَّارِينَ من لم يَسْفِكْ دمَ مُسلم قطُّ، وأكثرُهم على هذه الحالِ. فأمَّا الإبرةُ فليستْ من آلات القتلِ، وما نعلمُ أحداً قُتِلَ بإبْرةٍ إلا أن يجيءَ نادرًا من القَدَرِ، فأَما السيفُ والسِّنانُ والنَّصْلُ فقَتلاهُنَّ تَحدُثُ من الدهرِ الجديدِ»[2].

ويبدو هذا النفور من أسلحة الفتك واضحًا في صور الدرعيات، فهي لا تظهر في الوصف إلا لتحطم وتكسر وتفل، والشاعر وهو يغيبها ويعطل فاعليتها كان يغيب رذيلة الظلم والفتك رغم أنه كان يعلم أن صاحب الدرع لا يستغني عن السيف والرمح في دفاعه عن عرضه، ولكنه كان يريد للمجاهد أن يظل في دفاعه عن دينه متمسكًا بقوله تعالى: [فمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ ما اعْتَدَى عَلَيْكُمْ[3]]، ولذلك كانت الدروع وحدها المهيأة بدلالتها البعيدة عن الإيذاء لجعل ديوان الدرعيات منزها عن أن يعد دعوة إلى سفك الدماء ظلمًا[4] رغم أنه كان حثًّا على الإقدام والجهاد..

---

(١) انظر س.ز / شروح: ص ١٧٩٥ – ١٨٠٠، حيث يبدو في أبيات قليلة من إحدى درعياته كالمجد للسيف ولفروسية الهجوم بعد تمجيده الدرع، وكأنه تعمد أن يلمح في هذه الدرعية إلى أن حمل السيف. يكون أمرًا لا مفر منه عند الدفاع عن الأرض والعرض.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٨٩.

(٣) البقرة / الآية: ١٩٤.

(٤) انظر إشاراته المتعددة إلى علاقة السيوف والرماح بالظلم: اللزوم: ١/ ٦٩، ٢٥٥، ٢٨٦، ٣٨٣، و٢/ ٣٨٣، ٤٦٩.

II - المقصد الفني:

صرح الشيخ في مقدمة اللزوم وهو يتحلل من توبته بأنه سيلتزم بالصدق في نظمه رغم الضعف الذي يجر إليه، ويتجنب الكذب رغم كونه طريق الشعراء إلى الجزالة والتجويد. وعندما نحا بالإنجاز في درعياته نحو تجربة التوفيق بين الشعر والفضيلة لم يكن له مندوحة عن اتخاذ الكذب الفني مطية إلى الجزالة، إلا أن هذه الجزالة لم تكن غاية فنية فحسب، ولكنها كانت هي نفسها وسيلة إلى الغاية الأخلاقية النبيلة المتمثلة في التشجيع والحث على الجهاد.

وإذا كانت الدرع من الموصوفات التي تسمح للبناء الشعري بأن يكون جزلًا، فإن قصر الوصف عليها كان سببًا في عدمِ تفاوت الصياغة وثباتِها على درجة واحدة من الجزالة، وعدمُ التفاوت[1] مظهرٌ من مظاهر الجودة في الشعر.

ويظهر أن الشاعر قد حرص على أن يوفر لدرعياته كما سنبين[2] جل أساليب التجويد التي بنى عليها ديوانه الأول سقط الزند، فبَدَّى المعجمَ دون أن يخل صوتيًّا بفصاحته[3] وعذوبة جرسه، ومَتَّنَ سبك الجمل دون أن ينهب بمائها الشعري، وانتقى لها من القوافي ذُلُلَهَا متنكبًا حُوشَها، واختار لها من الأوزان أشرفها وأبعدها عن التخنث، وكل ذلك يدل على أن الشاعر - خلافًا لما يذهب إليه بعض الدارسين[4] - اعتنى بها تقويةً لتأثيرها الأخلاقي عناية فنية جعلت شعريتها تسمو بجودتها إلى شعرية السقطيات سموًّا لم يتحقق في دواوينه الثلاثة السابقة[5]، ولعل ذلك كان السبب في التباسها بسقط الزند وورودها مقحمة فيه.

(١) انظر الوساطة: ص ٢٢، حيث يعيب الجرجاني على أبي تمام وأتباعه التفاوت الأسلوبي الذي اصطبغت به بعض أشعارهم.

(٢) انظر ما يأتي.

(٣) المقصود أنه تجنب الحوشي الذي يؤذي السمع. انظر توضيح ذلك في المبحث الخاص بدراسة النمطية المعجمية في منجزه الشعري: (القسم الثالث).

(٤) انظر القصيدة المادحة: ص ٨٥، حيث يعدها المؤلف وجهًا نظميًّا لموزون أبي العلاء.

(٥) المقصود اللزوم والاستغفار وجامع الأوزان

لكن ما يلفت النظر في البناء الايقاعي للدرعيات كون الشاعر ركب في خمس منها السريع الرجزي، وفي أخرى الخفيف المجزوء ذا النفَس الرجزي، والرجز إيقاع قصير نفر منه الشيخ ورفضه كما أوضحت[1] لاستضعافه الأوزان القصيرة والمخنثة، ولا نجد لركوبه هذه الأضرب إلا تعليلًا واحدًا هو جعل الدرعيات الست التي بنيت عليها حماسيات يرتجز[2] بها المجاهدون في قتالهم للروم، وقد كان الرجز لدى العرب أصلح صنوف المنظوم للمخاصمة والمفاخرة[3].

ويرجح هذا التفسيرَ أنها رغم بداوتها تعذب على اللسان عذوبة لا تنكرها الأذن كما يتبين من قوله في إحداها[4]:

جـــاءَ الــرَّبِــيــعُ واطّــبَــاكَ المَــرْعَــى
واشْـتـنَّـتِ الـفِـصـالُ حـتّـى الـقَـرْعَـى
قــالَــتْ سُـلَـيْـمَـى والــكــريمُ يُـنْـعَـى
لـوْ كُـنْـتَ مَـجْـدوداً لَـبِـعْـتَ الـدِّرْعَـا
كـيـفَ ألاقِـي الحَــرْبَ يَــوْمَ أُدْعَــى
لأَمــنَــعَ الــسِّــرْبَ لُـيُـوثًـا فُـدْعَـا
ألَــمْ تَـرَيْـهـا كـالـسَّـرابِ لَمْـعَـا
تَـفُـرُّ فـي الـقَـيْـظِ الـعـيـونَ خَـدْعَـا
كـالـنَّـقْـعِ والخـيـلُ تُـثِـيـرُ الـنـقْـعَـا

إن الدرعيات باستعارتها من الشعر المجود كذبه وجعلها الحث على الجهاد غاية نبيلة كانت المحاولة الأولى للتوفيق بين الشعر والفضيلة لا من خلال التقيد

(١) انظر ما تقدم: القسم الاول (الثمرات النقدية)، وما يأتي: القسم الثالث (الخفيف المجزوء).
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث الإشارة إلى أن الرجز يصلح للحروب والأعمال الشاقة.
(٣) انظر الشعر والشعراء: ٢/٦١٣.
(٤) الدرعيات / سقط الزند / ش: ص ١٨٦١ – ١٨٦٣.

بالغرض الأخلاقي، ولكن بجعل المقصد أخلاقيًّا رغم كون المضمون غرضًا فنيًّا يتداوله الشعراء المجودون.

ولم تعقب هذه التجربةَ حسب ما استطعت الوصول إليه محاولةٌ ثانية، لكنها كانت كافية لاخراج الإنجاز الشعري من مرحلة النظم الأخلاقي الضعيف إلى مرحلة الشعر الأخلاقي الجيد، وبهذا الخروج يكون الشيخ قد استطاع أن يصل بإنجازه المتحول إلى النموذج الشعري الذي تكمل فيه الفضيلةُ الشعريةَ دون أن تسيء إليها، وذلك بعد مرحلة طويلة ظل يعتقد فيها أن التجويد الشعري والأخلاق لا يجتمعان.

لقد حن الشاعر التائب إلى الموزون فعاد إليه، ورغم ذلك لم يستطع هذا الحنين إضعاف سلطة المعيار الأخلاقي، فتحلله من توبته قد تدرج باحتشام من الالتزام بالموزون الصادق المقصور على الوعظ والتذكير في ديواني اللزوم والاستغفار، إلى معاودة الأدب الدنيوي ولعب لعبة الكذب الصادق في ديوانه الرابع جامع الأوزان قبل أن يخرج إلى الكذب الفني المحمود في درعياته.

ولعل أهم ما يجدر التنبيه عليه في هذا التحلل أن الشاعر نظم بعد نقضه توبته عشرة أضعاف ما نظمه في السقط، أي حوالي ثلاثين ألف بيت كانت كلها نظما متوسطا إلا ديوانه الصغير والأخير الدرعيات، فقد كانت أبياته الستمائة رغم قلتها شاهدا على عودة الإنجاز الشعري مُطَهَّرًا من الرذيلة إلى طريق التجويد والجزالة.

إن أهم خلاصة نخرج بها من تتبعنا لتحولات الإنجاز ورحلة الكتابة في المتن الشعري العلائي أن إعلان العزلة كان فاصلًا بين مرحلتين كبيرتين في تحولات إنجازه الموزون: مرحلة الانتساب إلى الشعر وهي التي نظم فيها سقط الزند محكمًا غريزته الشعرية ومعاييرها الفنية دون أية مراعاة للمعيار الأخلاقي، ومرحلة التوبة منه وهي التي تورط فيها تحت تأثير المعيار الأخلاقي في ورطة البدائل التي حاول

التسلي بها عن الصناعة التي طلقها، فاختار الصمت والاشتغال بالتسبيح المشعرن مدة، ثم نقض التوبة وعاد إلى الموزون منحرفًا بالإنجاز إلى طريق النظم المستضعف تمسكا منه بالصدق.

ولم يستطع أن يعود بهذا الإنجاز إلى صورة الشعر المجود إلا بعد ما اهتدى في خطبة الفصيح والدرعيات إلى البديل الموفِّق تصورًا وكتابة بين كذب الأشعار ونبل الأخلاق. لقد نظم الشيخ أربعة دواوين(1) حار فيها بعد تجويده السقطيات بين المعيارين الفني والأخلاقي، فطلق الموزون ثم عاد إليه معترفًا بتحول إنجازه الشعري وتفاوته، وبأنه كان في سقط الزند شاعرًا مشغولًا عن الفضيلة بالتجويد الفني، وأنه في اللزوم ونظائره ناظم مشغول بالفضيلة عن التجويد.

وبعد أن كان ما نظمه من الموزون قد تجاوز اثنين وثلاثين ألف من الأبيات (٣٢٠٠٠) رضي عنها فكره الأخلاقي في معظمها واستضعفتها غريزته الشعرية إلا السقطيات منها، أدرك أنه قادر بستمائة بيت فقط بنى عليها ديوانه الأخير(2) أن يكون شاعرًا متخلقًا ومجيدًا في آن واحد.

ولعل أهم ما يلفت نظر الدارس عند تتبع هذه التحولات كون تصوره النقدي النظري للشعر ظل ثابتًا، فأبو العلاء المفكر الذي ظهر بعد تطليق حياة الشعر والهزل عاش مدة حائرًا قبل أن يطمئن قلبه وعقله، وأبو العلاء الشاعر أصبح ناظمًا بعد مرحلة السقط ورضي بذلك مدة ثم تراجع فصار شاعرًا من جديد مستعينا بالكذب المحمود على نشر الفضيلة وتجويد الشعر، أما أبو العلاء الناقد فقد ظل هو هو طيلة حياته الشعرية والفكرية، لأنه ظل حتى بعد تنكره للشعر وانتسابه إلى الفكر الأخلاقي

(١) المقصود على التوالي: سقط الزند، ولزوم ما لا يلزم، واستغفر واستغفري، وجامع الأوزان.

(٢) المقصود ديوان الدرعيات.

مقتنعا بأن مفهوم الجودة الشعرية مرتبط بالكذب وبأن الشعر لا يجود إلا ببعده عن الصدق، وإن كان قد اهتدى في تأملاته النقدية الأخيرة إلى أن الكذب الشعري يمكن أن يكون سبيلًا إلى الخير إذا جعل الشاعر مقصده أخلاقيًّا نبيلًا.

****

المصادر والمراجع

أولًا - القرآن الكريم.

ثانيًا - المتون العلائية:

١ - إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ / ١٩٨٩م.

٢ - استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.

٣ - الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضًا أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣هـ / أكتوبر ١٩٨٢م.

٤ - الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.

٥ - جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرهما.

٦ - خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.

٧ - الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤م.

٨ - ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٩ - الرسائل القصيرة والمتوسطة: أ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤م، وأعادت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.

ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨م، وأعادت نشرها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.

ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

١٠ - رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.

١١ - رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.

١٢ - رسالة الحروف = رسالة الإغريض.

١٣ - رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.

١٤ - رسالة الشياطين = رسالة الجن.

١٥ - رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر - ١٩٧٥.

١٦ - رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر - ١٩٦٣.

١٧ - رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت - ١٩٧٩.

١٨ - رسالة المنيح: ضمن رسائله المذكورة.

١٩ - رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، د.ت.

٢٠ - الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.

٢١ - زجر النابح: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.

٢٢ - سقط الزند: أ - ضمن شروح سقط الزند. ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.

٢٣ - شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ / ١٩٥٦م.

٢٤ - ضوء السقط: أ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس. ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.

٢٥ - عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.

٢٦ - الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت - د.ت، (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ / ١٩٣٨م.

٢٧ - القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نوادر المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.

٢٨ - اللامع العزيزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس / ضمن الموضح للتبريزي.

٢٩ - لزوم ما لا يلزم: أ - طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ / ١٩٦١م. ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.

٣٠ - ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثانيًا - الكتب القديمة والحديثة:

(أ)

٣١ - آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٢ - الإتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.

٣٣ - إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.

٣٤ - أخبار البحتري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٣٥ - أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الآفاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٣٦ - أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.

٣٧ - الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.

٣٨ - أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.

٣٩ - أرجوزة ابن سيدة / ضمن ابن سيدة المرسي: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية - تونس.

٤٠ - إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.

٤١ - الإرشاد الشافي على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي.

٤٢ - أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م.

٤٣ - الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.

٤٤ - الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة- ١٩٦١.

٤٥ - إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت / لبنان - ١٩٧٣.

٤٦ - إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين / دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.

٤٧ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ / ١٩٢٧م.

٤٨ - الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت / لبنان - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م.

٤٩ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.

٥٠ - الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ / ١٩٦٠م.

٥١ - التماسة عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية / الخرطوم، ودار الفكر / بيروت - ط ١، ١٩٧٥.

٥٢ - الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.

٥٣ - الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.

٥٤ - الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د ت.

٥٥ - الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

٥٦ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

٥٧ - الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.

٥٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقفطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٥٩ - الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.

٦٠ - الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨م.

٦١ - الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر - ١٣٨٠هـ / ١٩٦١م.

٦٢ - الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٦٣ - الأوراق = أخبار الشعراء.

٦٤ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٦٥ - إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي / ضمن شروح سقط الزند.

(ب)

٦٦ - البحتري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن اليظي، دار الأندلس، لبنان - ١٩٨٢.

٦٧ - البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.

٦٨ - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٦٩ - البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

٧٠ - بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ /١٩٥٧م.

٧١ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.

٧٢ - البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.

٧٣ - البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤ - البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م.

(ت)

٧٥ - تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دارالمعارف، ط ٣، مصر- ١٩٧٤.

٧٦ - تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧ - تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨ - تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.

٧٩ - تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.

٨٠ - تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.

٨١ - تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأندلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٨٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

٨٣ - تاريخ ابن الوردي = تتمة المختصر في أخبار البشر.

٨٤ - التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعكبري ،

٨٥ - تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدراوي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

٨٦ - تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م.

٨٧ - تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨.

٨٨ - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القران: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة / مصر - ١٩٦٣.

٨٩ - تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣.

٩٠ - تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩١ - التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر- ١٣٥٧هـ / ١٩٣٨م.

٩٢ - تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.

٩٣ - التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥ هـ/١٩٨٥م.

٩٤ - تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمن بن علي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩٥ - تلخيص كتاب أريسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).

٩٦ - أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: للدكتور نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر، ط٢، بيروت - ١٩٧٠.

٩٧ - أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت / لبنان - ١٩٨٦.

٩٨ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٩٩ - التنوير = تنوير سقط الزند.

١٠٠ - تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخويي، طبع إبراهيم الدسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.

١٠١ - توشيع التوشيح: للصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.

١٠٢ - تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

(ث)

١٠٣ - الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.

١٠٤ - ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥ - ثلاثمائة وخمسون مصدرًا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧ - ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد / على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان - د.ت.

(ج)

١٠٨ - الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت - ١٤١٢ هـ/١٩٩٢م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩ - الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م.

١١٠ - جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ١، القاهرة -١٣٨٧هـ /١٩٦٧م.

١١٢ - جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن طبعة حيدرآباد، ١٣٤٥هـ - دار صادر.

(ح)

١١٣ - الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد الدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.

١١٤ - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لآدم ميتز، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧هـ /١٩٥٧م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٥ - الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧ /١٩٩٨م.

١١٦ - حكيم المعرة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

١١٧ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتورجعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.

١١٨ - الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبد الجليل حسن عبد المهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان / الأردن - ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م.

١١٩ - الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

(خ)

١٢٠ - خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.

١٢١ - خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكرعلي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.

١٢٢ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

١٢٣ - الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

(د)

١٢٤ - دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد / العراق - ١٩٦٤م.

١٢٥ - دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.

١٢٦ - دراما المجاز: للطفي عبد البديع، مجلة فصول، المجلد ٦ /العدد ٢ - يناير- فبراير - مارس / ١٩٨٦.

١٢٧ - دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١هـ).

١٢٨ - دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.

١٢٩ - الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثنى، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

١٣٠ - ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥هـ /١٩٧٥م.

١٣١ - ديوان الأخطل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٩-.

١٣٢ - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

١٣٣ - ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.

١٣٤ - ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة.

١٣٥ - ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية / مصر - ١٩٦٠.

١٣٦ - ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت- ١٩٦٢.

١٣٧ - ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.

١٣٨ - ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.

١٣٩ - ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.

١٤٠ - ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٢٥ /١٩٣١م.

١٤١ - ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ /١٩٥٩م.

١٤٢ - ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٤٣ - ديوان البحتري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.

١٤٤ - ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ / ١٩٥٠م.

١٤٥ - ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.

١٤٦ - ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.

١٤٧ - ديوان حسان بن ثابت: أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب). ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ / ١٩٧٤م.

١٤٨ - ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبد القدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت / لبنان - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٩ - ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.

١٥٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.

١٥١ - ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.

١٥٢ - ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.

١٥٣ - ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري: تصحيح مكس سلغسون، مطبعة برطرند، فرنسا - ١٩٠٠.

١٥٤ - ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت / حلب - ١٩٩٤.

١٥٥ - ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.

١٥٦ - ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م.

١٥٧ - ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ /١٩٥٨م.

١٥٨ - ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

١٥٩ - ديوان عنترة: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.

١٦٠ - ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.

١٦١ - ديوان مجنون ليلى: جمع عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.

١٦٢ - ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.

١٦٣ - ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٥١هـ /١٩٣٢م.

(ذ)

١٦٤ - الذخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

١٦٥ - ذم الخطإ في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

١٦٦ - ذيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحتري)، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

١٦٧ - ذيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

(ر)

١٦٨ - رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبد الملك، تحقيق الدكتور النعمان عبد المتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

١٦٩ - رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.

١٧٠ - الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.

١٧١ - رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ / ١٩٩١م.

١٧٢ - رسالة الجد والهزل / ضمن رسائل الجاحظ.

١٧٣ - رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان / ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

١٧٤ - رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.

١٧٥ - روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد / ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

١٧٦ - روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.

١٧٧ - الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.

١٧٨ - روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

(ز)

١٧٩ - زخارف عربية / نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

(س)

١٨٠ - السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجاميعة: ١٩٨١ / ١٩٨٢م.

١٨١ - سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٨٢ - سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

١٨٣ - السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

١٨٤ - سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

١٨٥ - السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

(ش)

١٨٦ - شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

١٨٧ - الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرًا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصححها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.

١٨٨ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد بن محمد، دار المسيرة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٩هـ /١٩٧٩م.

١٨٩ - شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.

١٩٠ - شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ /١٩٩١م.

١٩١ - شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.

١٩٢ - شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط ٤، مصر - ١٩٦٥م.

١٩٣ - شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.

١٩٤ - شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).

١٩٥ - شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت -١٤١١هـ /١٩٩١م.

١٩٦ - شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

١٩٧ - شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.

١٩٨ - شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.

١٩٩ - شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبد الملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

٢٠٠ - شرح ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.

٢٠١ - شرح ديوان المتنبي: لعبد الرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٢٠٢ - شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط / ضمن شروح السقط.

٢٠٣ - شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط / ضمن شروح السقط.

٢٠٤ - شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد / ضمن شروح السقط.

٢٠٥ - شرح شافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٢٠٦ - شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر- ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م.

٢٠٧ - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الحلي عبد العزيز بن سرايا بن علي السنبسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر- ١٩٨٩.

٢٠٨ - شرح كافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن محمد بن الحسن الأستراباذي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.

٢٠٩ - شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.

٢١٠ - شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢١١ - شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ / ١٩٥٢م.

٢١٢ - شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبد الحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.

٢١٣ - شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم االكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٢١٤ - شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.

٢١٥ - شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ / ١٩٦٤م.

٢١٦ - شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب / سوريا - ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م.

٢١٧ - شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.

٢١٨ - الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.

٢١٩ - الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.

٢٢٠ - الشعراء وإنشاد الشعر: لعلي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.

٢٢١ - شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.

٢٢٢ - الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء / ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.

٢٢٣ - الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ / فبراير ١٩٩٤م.

٢٢٤ - الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

(ص)

٢٢٥ - الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.

٢٢٦ - صاعد البغدادي، حياته وآثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

٢٢٧ - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر- ١٩٧٧.

٢٢٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الأندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

(ض)

٢٢٩ - ضرائر الشعر للقزاز القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.

٢٣٠ - ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.

٢٣١ - ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

(ط)

٢٣٢ - طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبد الستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.

٢٣٣ - طبقات الصوفية: لأبي عبد الرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

٢٣٤ - طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

(ع)

٢٣٥ - عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.

٢٣٦ - عجائب البلدان للقزويني = آثار البلاد وأخبار العباد.

٢٣٧ - العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٣٨ - عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤.

٢٣٩ - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء / المغرب - ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م.

٢٤٠ – العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د. محمد عبد المجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة – د.ت.

٢٤١ – عقد الجمان: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٢٤٢ – العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر – ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.

٢٤٣ – أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر – ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م.

٢٤٤ – أبو العلاء المعري ناقدًا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط١، بغداد – ١٩٨٢.

٢٤٥ – أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة – ١٩٨٧.

٢٤٦ – أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان – ١٤٠٣هـ / ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة – ١٣٤٤هـ).

٢٤٧ – على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة – ١٩٦١.

٢٤٨ – العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت – لبنان – ١٩٧٢ م، وبتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط ١، بيروت – لبنان – ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.

٢٤٩ – عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٢٥٠ – عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت – ١٩٦٥.

٢٥١ - العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدماميني بدر الدين أبي عبد الله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣ هـ.

(غ)

٢٥٢ - الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، دار الكتب العلمية، ط.١، بيروت -١٣٩٥هـ ١٩٧٥/م.

(ف)

٢٥٣ - الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبد الرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط / المغرب - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٢٥٤ - الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥ - فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢هـ / ١٩٥٣م.

٢٥٦ - الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١م.

٢٥٧ - الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ / ١٩٩٣م.

٢٥٨ - فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبد الله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤هـ / ١٩٢٥م.

٢٥٩ - فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.

٢٦٠ - الفقه على المذاهب الأربعة: لعبد الرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.

٢٦١ - الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، دار المعارف مصر - د.ت.

٢٦٢ - الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.

٢٦٣ - فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.

٢٦٤ - فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا / ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

٢٦٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر -١٩٦٥.

٢٦٦ - الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.

٢٦٧ - فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسشكه قدراه زيدين وتلميذه خليان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت / عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.

٢٦٨ - في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.

٢٦٩ - في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

(ق)

٢٧٠ - القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.

٢٧١ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.

٢٧٢ - القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز- فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠ /١٩٨١م.

٢٧٣ - القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم - ١٩٧٣.

٢٧٤ - قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.

٢٧٥ - قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.

٢٧٦ - القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.

٢٧٧ - القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.

٢٧٨ - قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٢٧٩ - قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر- د.ت.

(ك)

٢٨٠ - الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.

٢٨١ - الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.

٢٨٢ - الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).

٢٨٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ /١٩٦٧م.

٢٨٤ - كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.

٢٨٥ - كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.

٢٨٦ - كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢٨٧ - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١.

٢٨٨ - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.

٢٨٩ - كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.

٢٩٠ - كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.

٢٩١ - الكتب التسعة (صحيحا البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجة والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك)/ ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١ / ١٩٩٥م.

٢٩٢ - كشاف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكته ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.

٢٩٣ - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

٢٩٤ - كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.

٢٩٥ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

(ل)

٢٩٧ - لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥هـ / ١٩٦٥.

٢٩٨ - لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩ - لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت ١٤٠٧- هـ / ١٩٨٦م.

(م)

٣٠٠ - المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلبي / ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ/١٩٧٧ م.

٣٠١ - ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقزاز القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢ - متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د. ت.

٣٠٣ - المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

٣٠٤ - المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ / ١٩٩٠م.

٣٠٥ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م.

٣٠٦ - المجموعة النبهانية في المدائح النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠ هـ.

٣٠٧ - المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د. ت.

٣٠٨ - المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن / ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م.

٣٠٩ - المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

٣١٠ - مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق / سورية - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٣١١ - مراة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لليافعي عفيف الدين أبي محمد عبد الله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م.

٣١٢ - مراة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار االسودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣١٤ - المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.

٣١٥ - المزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر -د.ت.

٣١٦ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٧ - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفراني، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ / ١٩٩٧م.

٣١٨ - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبد الحميد، مصر - ١٣٤٧هـ / ١٩٢٩م.

٣١٩ - المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيغة، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢ / ١٩٩٣م.

٣٢٠ - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، منشورات دار القلم، الدارالبيضاء / المغرب - ١٩٩٣.

٣٢١ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م.

٣٢٢ - المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٣ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبد الرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م.

٣٢٤ - معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبد المجيد دياب، سلسلة ذخائر العرب / العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.

٣٢٥ - معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، طبع دار المامون، مصر - ١٩٣٨.

٣٢٦ - معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبد الله، دار صادر، بيروت ١٣٧٤هـ / ١٩٥٥م.

٣٢٧ - معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبد الله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

٣٢٨ - معجم السلفي = معجم السفر.

٣٢٩ - معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ / ١٩٤٥م.

٣٣٠ - معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.

٣٣١ - مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.

٣٣٢ - مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف،القاهرة / مصر - ١٩٦٣م.

٣٣٣ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ / ١٩٥٩م.

٣٣٤ - مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبد اللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د. ت.

٣٣٥ - مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.

٣٣٦ - مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت / لبنان - ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م.

٣٣٧ - المفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.

٣٣٨ - مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس السنة الجامعية - ١٤١٢هـ /١٩٩١ - ١٩٩٢م.

٣٣٩ - المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.

٣٤٠ - المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي / على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق / مصر - ١٢٩٩.

٣٤١ - مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٣٤٢ - المقتضب: لمحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٣٤٣ - مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.

٣٤٤ - مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.

٣٤٥ - مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.

٣٤٦ - مقدمة كتاب العبر: لعبد الرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د. ت.

٣٤٧ - مقدمة مرجليوت = رسائل أبي العلاء.

٣٤٨ - ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم الوارد / ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.

٣٤٩ - ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٠ - الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبد الكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م.

٣٥١ - مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتورعلي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.

٣٥٢ - مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتورعلي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩ / ١٩٩٠م.

٣٥٣ - من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبد الرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).

٣٥٤ - المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩ هـ.

٣٥٥ - المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٦ - منظومة أبان اللاحقي / ضمن أخبار الشعراء.

٣٥٧ - منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبد الرحمان بن محمد/ ضمن العقد الفريد.

٣٥٨ - منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي / ضمن مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٣٥٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.

٣٦٠ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م.

٣٦١ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.

٣٦٢ - موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.

٣٦٣ - موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.

٣٦٤ - الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.

٣٦٥ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيد الله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.

٣٦٦ - الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

(ن)

٣٦٧ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.

٣٦٨ - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

٣٦٩ - نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣٧٠ - نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٧١ - النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.

٣٧٢ - نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد االبوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ /١٩٩٣م.

٣٧٣ - نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن المفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م.

٣٧٤ - النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الاربلي / ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٣٧٥ - نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.

٣٧٦ - نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت -١٩٨١.

٣٧٧ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.

٣٧٨ - نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ / ١٩٧١م.

٣٧٩ - نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م.

٣٨٠ - نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

٣٨١ - نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.

٣٨٢ - النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.

٣٨٣ - نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، وبتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت / لبنان - د.ت.

٣٨٤ - نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.

٣٨٥ - نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

٣٨٦ - النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م.

٣٨٧ - نكت الهميان في نكت العميان: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩هـ /١٩١١م. (طبعة مصورة / دار المدينة).

٣٨٨ - النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٣٨٩ - النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبد القادر بن شيخ بن عبد الله / ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٩٠ - نيل الأماني في شرح التهاني: لأبي علي اليوسي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د. ت.

(هـ)

٣٩١ - الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م.

٣٩٢ - همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

(و)

٣٩٣ - الوافي بالوفيات: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، طبع باعتناء إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م.

٣٩٤ - الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م.

٣٩٥ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

(ي)

٣٩٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

ثالثًا - المقالات:

٣٩٧ - الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ / دسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.

٣٩٨ - البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجا: لمحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس / المغرب.

٣٩٩ - تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.

٤٠٠ - تداخل المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤٠١ - تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤٠٢ - تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م.

٤٠٣ - الخط العربي جماليًّا وحضاريًّا: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد / مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

٤٠٤ - الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لمحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.

٤٠٥ - الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

٤٠٦ - شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ / دجنبر ١٩٧٨ م.

٤٠٧ - الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لمحمد الدناي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

٤٠٨ - ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ / رمضان - ١٤١٥هـ / فبراير ١٩٥٥م.

٤٠٩ - قصيدة المديح النبوي الجديدة: لمحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م.

٤١٠ - مخلع البسيط ليس من البسيط: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس / المغرب.

٤١١ - مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤١٢ - مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.

٤١٣ - المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب- ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٤١٤ - الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

رابعًا – مراجع فرنسية:

415 - Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID , PAR ANDRÉ MIQUEL , EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII / 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE l'UNIVERSITE DE TUNIS.

416 - DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE , PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.

417 - ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS , CD-ROM, FRANCE, S.A, 4 ème EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.

418 - LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. « QUE SAIS – JE ?» , 1976.

419 - NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

****

رمــوز ومخـتـصـرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (للسقط)
د . ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطليوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

****

فهرست المحتوى

****



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعرِّي بين التصور والإنجاز

القسم الثالث

شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الأول

د. محمد الدناي





مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري بين التصور والإنجاز

القسم الثالث

شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الأول

د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

منافالكَفري

الصـف والتـنـفـيـذ

أحـمـد متولـي أحـمـد جاســم

عـــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محـمـد العـلـي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

تقديم

رغم تمسك الشيخ نظريًّا بالمفهوم الأحادي الذي وضعه للشعر وثبات تصوره النقدي لسبل التجويد، لم يكن متنه الشعري منجزًا واحدًا متصلاً كما هو الشأن لدى غيره حتى تكون شعريته أحادية الوجه، ولكنه كان إنجازًا متحولًا لا من حيث كونه - فحسب - دواوين متعددة يستقل كل واحد منها بأشعاره واسمه الخاص، ولكن من حيث كونه أيضًا من منظور الكيف تضاريس فنية متفاوتة القيمة سما فيها الشاعر مدة بالشعرية إلى أبعد غايات التجويد، ثم رضي لها بالتوسط فنزل بها إلى درجة النظم اللين زمنًا، ثم استدرك الجودة المهجورة فمال نحوها من جديد مبتعدًا عن ضعف النظمية وليونتها.

ولا نقصد بالتفاوت الفني هنا الاختلاف الذي قد يصيب النظم في الديوان الواحد نتيجة تفاوت قدرة صاحبه على التجويد، إذا ما تغيرت ظروف الكتابة أو خرج من غرض يجيد فيه إلى غرض يستعصي عليه، فمثل هذا الاختلاف يعجز الشاعر عن تلافيه وتجاوزه لأنه مرتبط بحدود الشاعرية نفسها ومدى امتداد فاعلية الغريزة، وقد انتبه النقاد إلى حتمية هذا التفاوت في مثل إشارتهم إلى أن أشعر الناس زهير إذا رغب والنابغة إذا رهب والأعشى إذا طرب وعنترة إذا كلب وجرير إذا غضب[1]، ولكن المقصود الاختلاف الذي نشأ عن حيرته - لا عن عجزه - بين الجودة التي يغري بها المعيار الفني والفضيلة التي يحث عليها المعيار الأخلاقي.

(١) العمدة: ١/٩٥. وانظر: ٢/١٠٤.

وقد حملت مختلف العناصر والوسائل الشعرية التي يقوم عليها النظم – أوزانًا وقوافي وأغراضًا ومعاني وجملاً وأبنية – مظاهر هذا التفاوت لأنها كانت ثمرة مباشرة له، فهيمنة الشعرية على نظمه في مرحلة انتسابه إلى الشعر نتيجة خضوعه لسلطة المعيار الفني كانت سببًا في إخضاع هذه المكونات الفنية لصرامة فنية صريحة، تجلت في اختصاص السقطيات بنفَس شعري مجود افتقرت إليه اللزوميات وأخواتها[1]، بينما أدت هيمنة النظمية عليه نتيجة تغلب المعيار الأخلاقي على فكره، إلى تساهل في استخدامها وإلى إخلاله عن قصد بأحكام الغريزة وإن كان قد بدا متمسكًا في الظاهر بقواعد الصناعة وأقيستها. وقد تجلى هذا التساهل والإخلال في نزول أشعار اللزوم والاستغفار والجامع فنيًّا إلى درجة التوسط[2] أو الضعف، وعندما ضجر الشاعر من هذه النظمية عاد إلى التجويد مسترشدًا بأحكام الغريزة وهو محتمٍ بالفضيلة كما يتبين من درعياته.

ويمكن أن نفسر مبدئيًّا مظاهر التفاوت في استخدام الأسطقسات الشعرية في منجزه الموزون بكون الإنجاز في المرحلة الأولى كان خاضعًا لأحكام الغريزة ومعاييرها التي لا تراعي إلا التجويد، وكونه بعد توبته من الشعر وتحلله منها قد جعل هذا الإنجاز عصيانًا لهذه الأحكام وتمردًا عليها واستقصاء مقصودًا لكل ما تنفر منه وتستقبحه صونًا منه للصدق والفضيلة، وذلك قبل أن يعود إلى مصالحة الغريزة والاهتداء بها في تجويد فن الوصف الذي كان اقتصاره عليه الحاجز الواقي من شرك الرذيلة رغم أنها كانت تعد لديه في المراحل الأولى شرطًا في الإجادة الشعرية.

****

(١) المقصود أشعار استغفر واستغفري وأشعار جامع الأوزان.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الباب الأول
موسيقى الأوزان والقوافي

يقول أبو العلاء في رسالة له مخاطبًا رجلاً كان الشيخ قد سأله عن بيتين صاديين: (وأما البيتان الصاديان فليس هما البيتين اللذين سألت عنهما، وبينهما بونٌ بعيد: مردفان ومجردان، والأول من الخفيفِ، والطُّويلُ الثاني، وليس المشئم أخا اليماني، ثماني وسداسي ما أحدهما للآخر سِيٌّ)[1]، وهو جواب يؤكد فيه أن هوية الشعر تتحدد بإيقاع أوزانه ونغم قوافيه لا بدلالته ومعانيه، ولعل الاعتماد على المعاني يسهل أكثر من غيره معرفة الفروق بين الأبيات المتشابهة الروي، ولكن الشاعر كان متمسكًا بتصوره النقدي الثابت الذي يجعل الأشعار موسيقى تتوجه إلى السمع قبل أن تكون معاني يدركها العقل. ويطرد هذا الميل إلى تقديم الوجه الموسيقي للشعر على الوجه الدلالي في جل مؤلفاته، فهو في شرحه للأشعار وتحليله لها يجعل موسيقى الأوزان والقوافي شاغله النقدي الأول [2] خلافًا لمعظم الشراح، وعندما يشير إلى القصائد والأبيات لا يبالي بكونها مديحًا أو فخرًا أو نسيبًا أو وصفًا أو عتابًا، ولكنه يتعمد أن يعرفها بقياسها إلى موسيقى المشهور من نظم الفحول، كما يتبين من مثل قوله: (ثم عملت أبياتًا في وزن:

---

(١) رسائله / عطية: ص 219 - 220.

(٢) انظر عبث الوليد حيث يبدو الشيخ حريصًا على تتبع كل أخطاء الوزن والقافية في شعر البحتري، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٣ - ١٨٦، والأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٥٩٩، حيث يخصص مبحثًا للتعريف بالأوزان والقوافي التي استعملها أبو الطيب في ديوانه. وانظر خاتمة شرح التبريزي للحماسة (الشرح الوسيط: ١٨٦/٢ - ١٨٧)، حيث يعرف بالأوزان التي ركبها أبو تمام.

بـــان الخـلـيـطُ ولــو طـوّعـتُ مـا بـانــا

وقـطّـعـوا مـن حـبـال الـوصـل أقـرانــا)[1]

وقولِه: (وهذا شعر على قري «أقفر من أهله ملحوب»)[2]. ورغم أنه جعل القصائد التي نظمها ابن القارح متقربًا إلى خازن الجنة مديحًا من حيث غرضها، لم يجعل التقرب بالمعاني المادحة المبتكرة، ولكنْ بالأوزان والقوافي المتنوعة لأنها لديه هي حقيقة الشعر: (وانصرفت بأملي إلى خازن آخر يقال له: «زُفَرُ» فعملت كلمة ووسمتها باسمه في وزن قول «لبيد»:

وهــل أنــا إلا مــن ربـيـعـةَ أو مُــضَـرْ

تـمـنـى ابـنــتــاي أن يـعـيـش أبـوهـمـا

وقربت منه فأنشدتها فكأني إنما أخاطب رَكودًا صماء لأستنزل أَبودًا عصماء، ولم أترك وزنًا مقيدًا ولا مطلقًا يجوز أن يوسم «بزفر» إلا وسمته به)[3].

****

(١) رسالة الغفران: ص ٢٥٠.

(٢) نفسه: ص ٢٤٤.

(٣) نفسه: ص ٢٥١.

الفصل الأول

إيقـاع الأوزان

لم يغفل الشيخ – كما أوضحت – أهمية القافية في بناء الشعر، ولكنه لم يجعل لها نظريًّا الأهمية التي للوزن، فماهية الشعر لديه تتحدد بوزنه، وما سواه شرائط كما دل على ذلك تعريفه للشعر. وإذا كان أبعد تأثير القوافي في الكلام أن تجعله مسجعًا، فإن تأثير الوزن يظهر في جعله هذا الكلام موقعًا، و(الموزون أنهب لما في صدر المحزون، وما سجع دونه وإن رجع، والقول المبثوث كالبعير الأورق لا ينبعث وهو محثوث)[1]. وبديهي أن تكون المعاني أعجز من القافية على منافسة هذا العنصر الجوهري، فموسيقى الشعر لديه مقدمة على معانيه كما ذكرت، وتقدم الوزن على القافية يجعله الموجه الأول لبناء هذه المعاني، بل إن بعضها لا يكون – لديه – إلا وسيلة لإقامة الوزن: (... فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤذن لك، أو: ينبهك، أو: يطربك، لعدل إليه)[2]. لكن هذه المكانة التي يحتلها الوزن في البناء الشعري ليست فضيلة مطلقة لأنه المقتل الأول للشعرية، فالإخلال بالقافية يجعل النظم معيبا لكنه لا ينفي عنه صفة الشعر، أما الإخلال بالوزن فيخرج به – ولو كان يسيرًا – إلى النثرية التي هي الأصل في كل كلام:

يُـعـدُّ بـيـتُ نـضـارٍ بـيـتَ قـافـيـةٍ

لـو زال منـه القليـلُ النـزرُ مـا اتَّـزنـا[3]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٠٣، والمقصود بالكلام المبثوث ما لم يسجع، وهو ما يسميه المضرس.

(٢) نفسه: ص ٢٥٦، وانظر قوله في عبث الوليد، ص ١٨٦: (وقوله: سقا الرمل، لا فائدة فيه إلا إقامة الوزن).

(٣) اللزوم: ٥١٤/٢. وانظر قوله في: ٤٧٣/٢: بيت العلا بيت قريض ولا ... بد من الكاسر والخارم.

وانظر: ٤٣٨/١: وناظم لعروض الشعر عن عرض ... وما يحس بأن البيت مكسور، وانظر: رسالة الغفران: ص ٣١٤، حيث يقول على لسان امرئ القيس عمن زادوا الواو في أول أبياته: (وإذا فعلوا ذلك فأي فرق يقع بين النظم والنثر).

والمرجع الأول لديه في الحكم على الأوزان وقبولها أو رفضها إلى الغريزة، لأنها ببروزها المجسد من خلال السمع[1] تكون هادية الشاعر إلى ما يستلذ من الأوزان ومنفرته مما يستقبح منها، لكن تأخرعصور المحدثين عن زمان أهل الفصاحة جعل أصحاب الغرائز في حاجة إلى العلم بقوانين صناعة الشعر وأحكامها اللطيفة لتقويتها وصونها من الضلال والتساهل، وهذا التساهل هو ما حذر منه ابن خلدون حين دعا المقبلين على صناعة الشعر إلى مراعاة (اتفاق القصيدة كلها في الوزن الواحد حذرًا من أن يتساهل الطبع في الخروج من وزن إلى وزن يقاربه، فقد يخفى ذلك من أجل المقاربة)[2]، ولا تتأتى هذه المراعاة إلا بمعرفة علم العروض والإحاطة بقواعده ودقائقه. وقد كشف أبو العلاء بالأشعار الكثيرة التي عبر عن حيرته أمامها[3] عن أنه كان يعتقد أن غرائز الفصحاء القدامى أنفسهم لم تكن تسلم من مثل قول هذا الضلال، ففي قول زهير:

ولـنِـعـمَ حـشـو الـــدرعِ أنـــتَ إذا
نـهـلـتْ مــن الـعـلـقِ الـرمـاحُ وعـلَّـتِ

(الشطر الثاني زائد على الشطر الأول بثلاثة أحرف. وكذلك قول الآخر:

ولـقـد هـديـتَ الـركـبَ فـي ديمـومـةٍ
فـيـهـا الـدلـيـلُ يـغـصُّ بـالـخـمـسِ

فهذا زيادته في شطره الأول، وهي ثلاثة أحرف)[4]. وفي أبيات أبي مارد الشيباني مالت الغريزة إلى إيقاع الرجز التام فخرجت بالشعر إليه من البسيط[5]

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة).

(٢) المقدمة: ص ٥٧٠.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول (فاعلية الغريزة)، ورسالة الغفران: ص ١٩٧ وص ١٧٤، ٢٦٢، ٣٣٧، ٣٣٨، والصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، ٤٣١، ٤٥٢، ٤٧٠، ٥٤١، ٥٤٣.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٠.

(٥) قوله: لو وصل الغيث أبنين امرأ.... انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤١ – ٥٤٣.

الثالث (الضرب المجزوء المذال)، وضعف العلم بالأوزان في رأيه هو الذي سهل على الغريزة هذا التسلط والزيغ الايقاعي، لكنه كان يتجنب محاسبة القدماء على مثل هذه الأشعار المضطربة المحيرة بمعايير الأقيسة والقوانين العروضية التي لم تكن معروفة لديهم[1]. أما المحدثون فقد كانوا لديه مطالبين بمعرفة الأوزان وأضربها وما يعتريها من زحافات وعلل، ومحاسبين على أي إخلال بها إذا كانوا يستطيعون تلافيه بمعرفة أحكامها العروضية:

كصحيحةِ الأوزانِ زادتها القُوى

حَرفاً فبان لسامعٍ نَكراؤها[2]

إن الشيخ يرفض أن تصبح صناعة الشعر نظمًا متكلفًا تتسلط فيه أقيسة العلم وقوانينه وتحل فيه محل الغريزة، لكنه لم يكن يعفي الشعراء من معرفة هذه الأقيسة، لأنها تجعلهم من أهل الخبرة القادرين على الانتباه إلى أيسر تغيير يدخل الوزن فيعرض موسيقاه للاختلال والضعف، وتقيهم (مما يلحق ذوي السن، فإنهم ربما صاروا يكسرون الأبيات ولا يشعرون)[3]، وليس تذكيره أحد أصدقائه بأنه (يعرف الحكاية عن البحتري أنه كسر في قوله:

ولماذا تتبع النفس منه شيئا

جعل الله الفردوس منه جزاء)[4]

وكذا وقوفه عند الأبيات الكثيرة[5] التي كسر فيها هذا الشاعر الكبير أوزان الشعر وأخل بموسيقاها، إلا تحذيرًا للشعراء من شرك الاستغناء بالغريزة عن أحكام

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥، ٣١٦، ٣١٧، ٣٢٠.

(٢) اللزوم: ١/٥٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٥٥.

(٤)نفسه: ص ١٥٥. وفي عبث الوليد (ص ٢٦): ولماذا تكره النفس شيئًا ... جعل الله الخلد منه بواء

وفي ديوانه (ص ٤٠): (ولما تتبع النفس شيئًا ...)، والراجح أن «منه» في صدر البيت مقحمة، لأن الخلل الذي أشار إليه أبو العلاء في عبث الوليد وكذا العلماء موجود في العجز (الفردوس).

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٧، ١٥٧ – ١٥٨. وانظر ما تقدم: القسم الثاني (عجائب البحتري).

العلم، فمكانة البحتري بين نظرائه لم تمنعه عندما عول على طبعه وحده من النزول بالاستعمال إلى رداءة لم يجد الشيخ - وهو يتأكد من صحة نسبتها إلى هذا الشاعر المشهور- أليق لوصفها من كلمة عجائب[1].

ورغم استشهاد الشيخ ببعض آراء الأخفش[2] العروضية واستئناسه بأقوال غير قليل ممن ألفوا في علم العروض[3]، تظل المنظومة الخليلية[4] مرجعه العلمي الأول في تحليل أبنية الأوزان وصوغ قواعدها وأحكامها، لا لأنه كان يرى آراءه أصح من غيرها ولكن لأنه كان المصدر الأصلي والأول في هذا العلم، والأصول لدى الشيخ مقدمة على غيرها ولو تضمنت ما يخالف القواعد والأقيسة[5]. لكن هذا التمسك العلمي بأقوال الخليل لا يعني أنه كان يأخذ بكل ما قاله، فغريزته المتمرسة كانت لديه فوق أحكام الخليل وأقيسته نفسها، والمقبول منها هو ما أقرته ولم تنفر منه. أما ما نفرت منه من الاستعمالات والأبنية الايقاعية التي ذكرها الخليل وحكمت بغرابته عن الشعرية العربية الأصيلة، فقد رفضها غير متحرج من اتهام واضع علم العروض بصنع أبياتها وافتعالها للاحتجاج بها، كما نجد في قوله: (والخزل يروى عن الزجاج بالخاء، وقال غيره هو الجزل بالجيم، وهو سقوط فاء مستفعلن في الكامل فيحول إلى مفتعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتًا مصنوعًا لأنه جاء بالخزل في ستة مواضع وهذا ما لا يعرف... وإنما يعرف الخزل في شعر العرب لجزء مفرد في البيت.... والوقص

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٥٧، حيث قوله: (ولأبي عبادة في شعره عجائب).

(٢) نفسه: ص ١٤٥، حيث قوله مثلًا: (إذا أنشد البيتان بالهمز ففي الوزن شيء تنكره الغريزة وليس بنقص، وهو عند الأخفش زيادة، وعند الخليل رد إلى الأصل). وانظر رسائله / عطية: ص ١١٣.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٩، حيث يشير إلى أن الزجاج كان يذكر زحاف الخزل بالخاء مخالفًا من ذكره بالجيم. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٥، حيث يشير إلى أن أبا عبيدة كان يسمي الإقعاد بالإقواء.

(٤) انظر إشارته إلى عروض الخليل في الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩. وانظر: ص٦٤١، حيث يشير إلى دوائره الخمس، و: ص ٦٨٣، حيث يشير إلى طريقة فك الأوزان داخل كل دائرة، وانظر: ص ٦٨٦، حيث يذكر طريقة التقطيع التفعيلي والكتابة العروضية.

(٥) انظر ما تقدم: القسم الأول، حيث الإشارة إلى قبوله آراء الجيل الأول من الرواة رغم اعتلال المروي، وإلى رفضه لنظير ذلك عندما يصدر عن متأخر.

في الكامل أن تسقط سين مستفعلن فيحول إلى مفاعلن، وقد وضع الخليل لذلك بيتًا مصنوعًا، وهو قوله:

يـــــذبُّ عـــن حـــريمـــهِ بـنـبـلـهِ

وسـيـفِـه ورمـــجِـــه ويـحـتَـمِـي

فهذا موقوص في ستة مواضع، وإنما تجيء العرب بذلك في جزء واحد من البيت، فإن زاد ففي جزأين)[١].

إن معرفة الأوزان وقواعدها كانت تعد لديه قوة علمية مكتسبة تكمل الاستعداد الشعري الفطري، وتمنع أصحاب الغرائز المضطربة من الانحراف الايقاعي في عصر فُقِدَ فيه المسموع الفصيح، ولذلك لم يكتف بالتأليف المدرسي في الأوزان[٢]، ولكنه جعل جل مؤلفاته[٣] دروسًا غير مباشرة في موسيقى الشعر وإيقاعاته، إلا أن ما يميز هذه الدروس كونها أحكامًا علمية /غريزية تصدر عن شاعر ناقد خبير[٤] بالشعر وصناعته، لا عن عالم كالخليل لم يستطع رغم علمه الواسع أن يكون في ما نظمه شاعرًا[٥]. إن الشيخ في تصنيف للأوزان يتبنى نظرية الخليل في القول بالدوائر ولا يخرج عن الأوزان الخمسة عشر[٦] التي ذكرها فيسمي أحيانًا الصورة الدائرية للوزن – مستعملًا كان أم مماتًا – جنسًا[٧] مستعيرًا نفس المصطلح الذي استعمله

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣١٩.

(٢) تشير المصادر إلى أن له كتابًا في العروض سماه مثقال النظم، فضلًا عن جامع الأوزان. انظر معجم الأدباء: ١٦٢/٣.

(٣) انظر العروض والقوافي عند أبي العلاء: ص ١٠ و٤٩ – ٥٠، وأبو العلاء ناقدًا: ص ٢٣٥.

(٤) المقصود أنه كان من أهل الخبرة، والخبرة مصطلح يعبر به الشيخ عن تكامل الغريزة والعلم. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٧٠/١، حيث يجعل ابن قتيبة بعض أبياته نموذجًا للشعر الذي تأخر لفظه ومعناه، ويصفها بأنها رديئة كغيرها من أشعار العلماء.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ – ٥٤٩.

(٧) انظر مثلًا الصاهل والشاحج: ص ٦٤١، حيث قوله عن الدائرة الرابعة: (وهي واسعة تشتمل على أجناس كثيرة منها مستعمل ومنها مهمل)، وانظر: ص ٥٤٩، حيث قوله: (وهذه الألفاظ ألغزتها عن أجناس الشعر التي رتبها الخليل... فهذه أجناس العروض الخليلية..).

الخوارزمي[1]، ويسمي الصورة المستعملة منه أضربًا[2] وأوزانًا[3] وبحورًا[4]، ويؤكد أن (أجناس كل دائرة لا يمكن أن تحل في الدائرة الأخرى)[5]، وهو حكم يستضعف من خلاله كل الأشعار التي خلط فيها الشعراء بين وزنين متقاربين في الغريزة. لكن هذا التصنيف يظل في مجمله تصورًا علميًّا مدرسيًّا لإيقاعات الشعر العربي، أما التصور الذي صدر عنه في نظم دواوينه وأشعاره فقد بناه على تصنيف نقدي جمالي يرسم للأوزان والأضرب خريطة فنية واسعة ميز فيها بحسه الشعري الغريزي الايقاعات بعضها من بعض، بقوتها وجزالتها أو تخنثها وليونتها وضعفها، أو شذوذها وندرتها، أو غرابتها واضطرابها، أو بصغرها وحقارتها أو ركاكتها وتكلفها.

والمعيار الأول الذي يستند إليه الشيخ في هذا التصنيف الجمالي هو طول الايقاع وقصره اللذان يتحددان بعدد الأجزاء والحروف والحركات[6]، ولتشخيص هذا التفاوت يستعير الشاعر الناقد من البناء الإجتماعي مظاهر الغنى والفقر في حياة الناس، فيجعل قصور الملوك مثالًا للبحور الطويلة الشريفة وأكواخ الضعفاء والعبيد مثالًا للقصير المحتقر منها: (وما كان من بيوته مبنيًّا على ثمانية أعمدة أو نسائج ثمان فهو يشبه ما كان من الشعر على ثمانية أجزاء، وتلك بيوت أمرائهم وأملاكهم تشابه من الموزون قول الشاعر: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، وقول الآخر: (إنا محيوك فاسلم أيها الطلل)، وما كان نحو ذلك.

والذي يبنى من بيوتهم على ستة أعمدة أو من ست نسائج يشبه ما كان من الشعر على ستة أجزاء مثل قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم)، وقول عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، وما كان مثل ذلك وهو كثير. وهذه دون تلك في الرتبة،

---

(١) انظر مفاتيح العلوم: ص ٧١. وقد ورد نفس المصطلح لدى ابن رشيق في العمدة: ١/١٣٥.

(٢) انظر قوله مثلاً في الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨: (فمثلهن مثل الضروب الثلاثة الأخيرة من البسيط).

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨، حيث قوله عن نفس الأضرب: (وهذه الأوزان الثلاثة لا يستعملها المحدثون).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٤، حيث قوله مثلًا: (فبحر الرجز والسريع).

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٤١.

(٦) انظر مثلًا الفصول والغايات: ص ٣١٨، حيث إشارته إلى أن الكامل وزن يجتمع فيه ثلاثون حركة لا تجتمع في غيره من الأوزان.

وهي لمن دون الأمراء. وما كان من بيوت البادية على أربعة أعمدة أو مبنيًّا من أربع نسائج فهي بيوت العامة منهم تشبه من الموزون ما كان على أربعة أجزاء... وما كان من بيوتهم على ثلاثة أعمدة أو مبنيًّا من ثلاث نسائج، فتلك بيوت الضعفاء والعبيد تشبه من الموزون ما كان مشطورًا على ثلاثة أجزاء... وما كان من بيوتهم على عمودين فهو ما لا يمكن أن يكون بيت دونه يشبه من الشعر ما كان على جزأين... وهو المنهوك من الشعر)[١]. ويعد الشيخ تماسك الوزن ومتانته وقدرته على حماية انسجامه[٢] الإيقاعي من ثقل بناء بعض الألفاظ، معيارًا آخر لترتيب البحور، فلفظ عُلَبِط (اجتمع فيه أربعة أحرف متحركة فثقل في السمع ولم يذل لركوبه كل وزن، ولكنه احتمله بعض الأوزان لكثرة حروفه، واحتمله بعضها لخفته ومهانته، فأمكن أن يدخل هو ومثله في الوزن البسيط لأنه من ملوك الشعر... إلا أن الطويل أولى بالملك من البسيط، ألا ترى أنه لم يقبل علبطًا ونحوه لأن الملوك لا تحتمل تثقيل العامة، واحتمله البسيط لأنه وزير الملك، والوزراء واجب عليهم حمل الأثقال. ومما احتمل فيه البسيط كلمة تجري مجرى «عُلَبط» في اجتماع المتحركات قول النابغة:

فحسَّبوه فألفوه كما حسبت
تسعًا وتسعينَ لم تنقصْ ولم تزدِ

فاحتمله هذا الوزن لعظم شأنه في نفسه، ولأنه يرى حمل الأعباء عن الملك فريضة مؤكدة. وأما الوزن الذي يحتمل «عُلَبِطًا» ونحوه لخفته ومهانته فبحر الرجز والسريع)[٣]. وليس هذان المعياران نفساهما إلا صياغة نقدية لمعيار أصلي عام ينطلق منه الشيخ في تصوره للشعرية هو نسبة شيوع الاستعمال لدى فصحاء العرب القدامى أصحاب الغرائز السليمة، لأن أساليب الفصحاء الشائعة هي السند الأول لغريزته في نقد الشعر وتذوقه. ويظل هذا التصور الفني لجمالية الأوزان في جوهره مظهرًا من عدة مظاهر فنية

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٥ - ٥١٧.

(٢) انظر حديث حازم القرطاجني عن الأوزان وما اشترطه فيها من انسجام. منهاج البلغاء: ص ٢٢٦ - ٢٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ - ٥١٤.

أكد بها الشاعر الناقد انتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية[1] وتمسكه بأصوله النقدية، وهو المذهب الذي أثبت به حذاق الشعراء بعد أبي نواس أن سر جمال الشعر العربي يكمن في بداوته المطربة التي رسم الفصحاء الجاهليون صورتها الأولى. ولتتبع موقع أشعاره المختلفة من هذه الخريطة يمكن تقسيم الإيقاعات الشعرية كما تصورتها غريزته التقسيم الآتي: أوزان المتجزلين الشريفة والقوية، ثم الأوزان المستلانة الخفيفة والمخنثة، والمقصرة والصغيرة، والمرفوضة الغريبة والشاذة النادرة، والمهجورة والمتكلفة، والمراحة. ومما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ لم يكن يعد علاقة النسب الدائري التي تجمع بين أجناس كل دائرة[2]، وعلاقة النسب الجنسي[3] التي تجمع بين أضرب كل جنس[4]، علاقة شعرية جمالية رغم كونها علاقة عروضية، فالسمع لديه قد ينبو عن أضرب وزن ما بعينها، ويلتذ لأخواتها من نفس الوزن غير آبه بالنسب العروضي الذي يجمعها، وهو ما يجعل الخريطة الفنية التي رسمها خريطة أضرب لا خريطة أجناس.

ويعني هذا أن الوزن الواحد لديه قد يكون بأضربه المتعددة موزعًا بين رتبة القوة والشرف ورتبة أخرى مستضعفة، بل إن الضرب الشريف نفسه يكون معرضًا – لما يدخله من زحافات – لأن يصبح رغم قوته الأصلية إيقاعًا نابيًا تستقبحه الغريزة وترفضه، ومراعاة لذلك آثرنا – حفاظا على جمالية التصنيف – وضع كل ضرب استعمله الشيخ في نظمه في موقعه من الخريطة الإيقاعية الجمالية التي رسمها، رغم ما في ذلك من تجاوز للتصنيف العروضي المدرسي الذي يعرض كل وزن من خلال أضربه مجتمعة. أما النسب الإحصائية التي وضعها بعض الدارسين[5] لأوزان السقط واللزوم فتعد عديمة الدلالة فنيًّاونقديًّا، لأن الإحصاء بني فيها على الجنس العروضي أي الوزن الدائري النظري، لا على الأضرب التي كانت لدى أبي العلاء بتفاوتها قوة وضعفًا هي المعيار الحقيقي لتصنيف الإيقاعات وتوجيه النظم.

****

(١) أو قصيدة البداوة الجديدة، أو قصيدة التبادي. انظر ما تقدم: القسم الثاني (النسب الشعري).

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١١، حيث يقول عن المديد: (ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب...).

(٣) انظر مثلاً الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧ – ٥٧٨، حيث يشير إلى قوة الضربين الأولين من البسيط وضعف الثلاثة الأخيرة وكأنها ليست من نفس الوزن الشريف.

(٤) سبقت الإشارة إلى أنه يسمي الوزن الدائري في صورته الرياضية الأصلية جنسًا.

(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٨٩ و٣٩٣. وانظر لغة الشعر: ص ٩.

المبحث الأول

أوزان المتـجـزليـن

يحتكم الشيخ إلى نسبة شيوع استعمال الأوزان في الموروث الشعري الفصيح، وإلى طولها وانسجام موسيقاها، فتهديه غريزته إلى أن يختار من بين أوزان الشعر العربي كلها أضربًا بعينها من أربعة أوزان دائرية هي الطويل والبسيط والوافر والكامل، ليجعلها لشرفها وقوتها في الطبقة الأولى التي تعلو على ما سواها من إيقاعات الشعر العربي، حاثًّا الشعراء بطريقة غير مباشرة على ركوبها، ومفسرًا ضمنيًّا عنايته بها في منظومه وأحكامه النقدية. لكنه وهو يستند إلى نفس المعيار ينتهي بعد مقارنته أوزان هذه الطبقة بعضها ببعض إلى أنها هي نفسها تتفاوت في التقدم، فيجعلها رتبتين: رتبة الأوزان الشريفة وهي الرتبة الأولى، ثم رتبة الأوزان القوية وهي الرتبة الثانية، لكن هذا الترتيب يظل داخل حدود الجزالة نفسها، فأوزان هذين الرتبتين كلها كانت لدى الشيخ هي أوزان المتجزلين والفحول.

أولاً - الأوزان الشريفة:

يقيس الشاعر البناء الثماني إلى البناء السداسي في الأوزان المستعملة فيخلص إلى أن الإيقاع الثماني الأجزاء هو أجزل الأبنية وأقواها، والبناء الثماني اكتمال موسيقي يتفرد به وزنان فقط دون باقي الأوزان هما الطويل والبسيط إلا أن ذلك الاكتمال الشريف القوي يظل لديه خصيصة في الأضرب لا في الجنس الدائري نفسه، فـ (الأوزان التي تتقدم في الشعر كله خمسة: ثلاثة هي ضروب الطويل بأسرها،

والضربان الأولان من البسيط)[1]. ومثل هذا التحديد الصريح للأضرب التي تتقدم في الشعر العربي كله، يلزم الدارسين لآرائه النقدية في موسيقى الشعر بألا يحملوا إشاراته التي يثني فيها على بعض الأوزان بذكر أسمائها إلا على الأضرب التي استحسنها منها. فمثل قوله: (والبسيط والطويل ليس في الشعر أشرف منهما وزنًا، وعليهما جمهور شعر العرب..)[2]، قد يفسر بأنه استحسان مطلق لهذين الوزنين لأنه وصفهما جميعًا بأنهما أشرف إيقاعات الشعر، لكن الإطلاق يظل صحيحًا بالنسبة للطويل وحده لأن أضربه كلها قوية لدى الشيخ، أما البسيط فالشرف والقوة فيه مقيدان بالضربين الأولين فقط كما هو بين في كلامه السابق.

إن الرتبة الأولى في الشعر هي رتبة الأوزان / الأضرب التي يسميها لشرفها ملوك الشعر[3]، وهي كما أوضح في أحد مصنفاته: (خمسة، الطويل بضروبه الثلاثة، والضربان الأولان من البسيط)[4]، ويسمي الدائرة الأولى دار الملك لجمعها بين هذين الوزنين الشريفين. وقد بلغ مجموع ما نظمه من هذه الأضرب في سقط الزند (٤٢،٦٢ ٪)، وفي اللزوم (٤٨،١١ ٪)، وفي الدرعيات (٤١،٩٣ ٪)، لكن هذا الاشتراك في اعتلاء رتبة الشرف لم تمنع الشيخ من أن يصنف هذين الوزنين نفسيهما تصنيفًا ثانيًا يصير فيه الطويل (أولى بالملك من البسيط)[5] فيصبح وحده الملك لأنه (أشرف وأجل)[6]، وذلك لسلامة أضربه مطلقا من النقص، بينما يصبح أخوه في دار الملك – بركاكة أضربه الثلاثة الأخيرة[7] وباحتماله الثقل الذي أنف منه الطويل – مجرد وزير[8] إلى جانب سيده الملك، وهو ترتيب ذو دلالة نقدية صريحة تفسر نسبة توزيع هذين الوزنين في متنه الشعري.

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣.

(٢) نفسه: ص ٢١٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥١٣ و٥٧٧.

(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٣

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥١٢.

(٦) نفسه: ص ٥٨٢.

(٧) نفسه: ص ٢١٢، حيث يصف الضرب الثالث من البسيط بالهوان، والأضرب الثلاثة الأخيرة بالركاكة والضعف والانكسار.

(٨) نفسه: ص ٥١٣.

I- الطويليــات:

يذكر الشيخ أن (العرب كانت تسمي الطويل الركوب لكثرة ما كانوا يركبونه في أشعارهم)[١]، ويبدو أن هذه الخصيصة لم تتأثر بالتحول الذي عرفه الشعر العربي في تاريخه الممتد، فهذا الوزن هو البحر الوحيد التي ظلت نسبة استعماله عالية ومستقرة رغم افتتان الشعراء المحدثين بالبحور القصيرة في عصور الحضارة والترف. وتعود هيمنة هذا الوزن على أذواق الشعراء في كل العصور[٢] إلى تفوقه على ما سواه من البحور بامتداد إيقاعه وتصاعده[٣] وصفاء موسيقاه، وملاءمته لمعظم الأغراض الجادة الجليلة الشأن. وقد وصفه الشيخ بأنه أتم وزن[٤]، وهو يقصد سعة مجاله الموسيقي الذي يظل في أضربه كلها محافظًا على اتساعه وامتداده، فالطويل لديه (أطول القريض، وأكثر ما يكون ثمانية وأربعين حرفًا وذلك إذا صرع أوله)[٥].

إن صور الاستعمال الايقاعي في هذا الوزن تبدو محدودة إذا قيست بنظيرتها في البحور الأخرى، وقلةُ ما يدخله من الزحاف يمنع هذه الصور من أن تتنوع وتزداد، لكن ذلك لا يسيء إلى موسيقاه إن لم يكن السببَ في محافظة مجاله عليها، فالطويل ينفرد من بين كل البحور بأنه الوزن الذي لا يجزأ كما يشهد على ذلك خلو المصادر من أية صورة مسموعة للطويل المجزوء[٦]، ويختص دونها بسلامته من العلل إلا علة واحدة هي الحذف[٧]، وقد جعلت منه هذه الخصيصة البحر المحبب لدى شعراء القصيدة

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٢) انظر موسيقى الشعر: ص ١٩١، حيث الإشارة إلى أن ثلث الشعر العربي ورد على الطويل.

(٣) انظر تفصيل الكلام على موسيقى الطويل في القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٥ وما بعدها.

(٤) انظر قوله: فإن الوزن وهو أتم وزن   يقام صغاه بالحرف العليل. سقط الزند / ش: ص ١١٤٧. وانظر شرح البيت في التنوير: ٣٦/٢.

(٥) ضوء السقط: ورقة ٦٦ أ / تحقيق ص: ١٨٩.

(٦) أشير إلى بيت مجزوء مفتعل هو قوله: قفا نبك من ذكرى الشباب ... ومن ذكر ليلى والرباب. ولم يشر الشيخ في مصنفاته إلى هذا البيت حتى في سياق تعرضه للأبنية المصنوعة المتكلفة، وهو ما يفيد أن تاريخ وضعه متأخر. انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٤٤.

(٧) لا نعتبر علة القصر التي ذكرها الأخفش، لأنها ترتبط بضرب رابع شاذ يشك الشيخ في كونه قد استعمل كما سنبين.

البدوية الحضرية الذين وجدوا في جلاله وجزالته القوة الايقاعية التي يبنون عليها أشعارهم المتبادية[1]، ولم يكن أبو العلاء في استثماره موسيقى هذا الوزن الشريف مختلفًا عنهم.

لقد خص الشيخ امرأ القيس وأبا الطيب بولائه الشعري فجعل الأول صفيه من بين القدماء واختار الثاني صفيًّا من بين المحدثين، وقد نظر في شعر الأول فوجد ما قد عُمل على وزن قصيدته «قفا نبك» في قديم وحديث[2] لا يحصى، ونظر في شعر الثاني فوجده قد (استعمل الطويل بضروبه الثلاثة)[3]، فقدم في أشعاره الوزن الذي أجمع الشعراء قديمًا وحديثًا على أنه أجزل الأوزان وألذها وزاده صفياه حبًّا فيه. فالطويليات تبلغ في ديوانه الأول الذي انتسب به إلى الشعر ٢٥ سقطية من بين ٨٢ قطعة[4] معظمها قصائد، وهو ما يمثل نسبة (٤٨ ،٣٠ ٪) أي ما يقارب ثلث الديوان. وقد استعمل فيها الأضرب الثلاثة كلها خاصًّا الطويل الأول بعشر قصائد، منها لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ[5]

وخص الطويل الثالث بتسع، منها ميميته:

لقد آن أن يثني الجموحَ لجامُ

وأن يملكَ الصعبَ الأبيَّ زمامُ[6]

بينما اكتفى في الطويل الثاني رغم تناسب إيقاع عروضه وضربه بست سقطيات فقط منها عينيته:

---

(١) انظر ديوان مهيار الديلمي مثلاً حيث تبلغ الطويليات ٨١ قصيدة ومقطوعة من ٣٨٦ ق.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١ – ٦٩٢.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٣ – ١٨٦، وانظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) سبقت الإشارة إلى أن ديوان الدرعيات مستقل لتأخره عن ديوان السقط، وهو ما يجعل مجموع قطع الصورة المشهورة للديوان موزعة بين ٨٢ قطعة يتكون منها سقط الزند، و٣١ قطعة يتكون منها ديوان الدرعيات.

(٥)سقط الزند / ش: ص ١٢١١.

(٦)نفسه: ص ٦٠٢.

تحـيــةَ كـسـرى فــي الـسـمــاء وتُـبَّـعِ
لـربـعــكَ لا أرضـــى تحـيَّــة أربــــعِ[1]

ولا نجد في أحكامه النقدية ما يمكن أن يعد تفسيرًا لتقديمه الطويل الثالث على الثاني في الاستعمال، ولكن بعض آرائه المتفرقة تتضمن ما يسمح لنا بأن نرد هذا التقديم إلى خصيصتين في العروض والضرب يبدو أنه راعاهما حرصًا على التجويد، أولاهما أن عروض الطويل تتميز من بين كل الأعاريض باستقرارها وثباتها على صورة إيقاعية واحدة لا تفارقها[2]: (... كما قبضت عروض الطويل فلم ينشرها أحد من الفصحاء المتقدمين ولا نشرها أحد من فحول الإسلام، غير أن «الجعفي» فعل ذلك في كلمته التي أولها: (لجنية أم غادة رفع السجف)، وهو قوله:

تــفــكُّــره عــلــمٌ ومــنــطــقُــه حــكــمُ
وبــاطــنُــه ديــنٌ وظــاهــرُه ظــرفُ

وقد عابه عليه إسماعيل بن عباد الصاحب. وإنما يزول قبض هذه العروض في التصريع إذا وقع في الضرب الأول)[3]. وإذا كان هذا الثبات مظهر قوة فيها فإن ما يزيدها قوة وشرفًا أنها أيضًا العروض الوحيدة التي تتحكم في أضرب الوزن كلها دون أن تشاركها عروض أخرى في ذلك، أو يفلت من تحكمها ضرب من الأضرب، وهذا في رأي الشيخ علو شأن يستحسن صونه بتجنب الإكثار من قبض الضرب وإن لم يستقبح: (... لأني إذا جعلت للشعر ملوكًا، وكان الطويل – ومنه ثلاثة أملاك – تضمه عروض واحدة، فالعروض إذن لها شأن عظيم)[4]. والخصيصة الثانية

---

(1)سقط الزند: ص ١٤٨٧.

(2) إلا شذوذًا كما في قول النابغة: جزى الله عبسًا عبس آل بغيض ... جزاء الكلاب العاويات وقد فعل. انظر ديوانه / فيصل: ص ٢١٤، حيث غيرت الرواية لتجنب القبح والشذوذ. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٢.

(3) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٣ – ٥٨٤، وانظر الفصول والغايات: ص ٩٥، حيث قوله: (وهذا الوزن تكون عروضه مقبوضة أبدًا إلا في التصريع)، ورسائله / عطية: ص ٣٧، وقوله في اللزوم: ٩٧/٢...........
عروض طويل قبضها ليس يبسط.

(4) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١.

أن الضرب الأول بسلامته من القبض يبنى على ٤٧ حرفًا فيحافظ على انبساطه وامتداده، ويكون بذلك أطول إيقاع مستعمل في الشعر العربي[١] كما أوضح في قوله: (ولتصبح يدي بما أملك منبسطة كانبساط الضرب الأول من الطويل...)[٢]، وأن الضرب الثالث بلزوم الردف فيه رغم عدم اجتماع الساكنين، يمكن المنشد وهو يمد الصوت قبل الروي من أن يعود بموسيقى الطويل إلى الزمن الكامل الذي يستغرقه إنشاد الوزن في صورته النظرية، وقد ذكر سيبويه[٣] أن الردف في الضرب المحذوف إنما يلتزم لتعويض النقص الذي يلحق الوزن نتيجة الحذف منه.

ويبدو أن العروضيين بأقيستهم وقواعدهم لم يستسيغوا هذا اللزوم لخروجه عن القاعدة، فحاولوا الاعتذار عنه كما أوضح ذلك الدماميني في قوله: (فإن قلت: حكم العروضيين بلزوم الردف في الضرب الثالث من الطويل مع أنه لا يدخل تحت ضابط اللزوم، فإنه لم يلتق فيه ساكنان وهو ظاهر وليس المحذوف منه متحركًا أو زنة متحرك، بل المحذوف منه حرفان متحرك وساكن: فما وجه التزام الردف فيه، قلت: هو مشكل على هذه القاعدة، وقد اختلفت الطرق في الاعتذار عنه فقيل: إن الردف عوض من لام مفاعيلن خاصة، لأن النون شأنها أن تحذف للزحاف حشوًا، وما يحذف للزحاف لا تعوض العرب منه شيئًا.

وأكثر العروضيين على هذا الجواب، وزعموا أن سيبويه إليه أشار في الكتاب في أبواب الإدغام بقوله: كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو زنة حرف متحرك فلابد فيه من الحروف اللين للردف نحو: (وما كل مؤت نصحه بلبيب)، فمثل بمحذوف الطويل)[٤].

---

(١) أما الحروف الثمانية والأربعون التي يتكون منها الطويل والمديد والبسيط في الدائرة الأولى فتعد صورة رياضية نظرية لا علاقة لها بالاستعمال، أي أنها شبه معدومة شعريًا. والملاحظ أن البيت المصرع في الطويل الأول يتكون من ٤٨ حرفا، لكن ذلك لا يعد صورة إيقاعية لأن التصريع ليس إلا انتقالًا عارضًا للضرب من العجز إلى الصدر المصرع للتعريف بالهوية الإيقاعية للقصيدة.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩٤.

(٣) انظر الكتاب: ٤/٤٤١.

(٤) العيون الغامزه: ص ٥٤.

لكن الشيخ لم يكن يعد ذلك إشكالًا لأنه كان ينظر إلى لزوم الردف فيه من زاوية جمالية تحددها الغريزة لا زاوية علمية تحددها القواعد القياسية، ولذلك لم يعتبر هذا اللزوم خرقًا للقاعدة العروضية ولكنه اعتبره صونًا لهذا الضرب الشريف من أن ينزل إذا فارقه الردف إلى رتبة الأوزان الضعيفة المستقبحة، فيلين ويرك ولو كان الشاعر من الفحول المجودين: (وهذا الوزن الذي زعم سيبويه أنه لا يفارقه اللين لا يوجد في شعر العرب إلا على ما قال، ولو فارقه اللين لضعف وقبح كما ضعف قول امرئ القيس:

ولقد رحلت العِيس ثمَّ زجرتها
وَهْنًا وقلت عليك خير مَعَدِّ

وعليك سعدَ بن الضبابِ فَسَمِّحي
سيرًا إلى سعدٍ عليك بسعْدِ

أفلا تسمع هذه القافية كيف ضعفت لفقد اللين)[1]. إن أهمية الضرب المحذوف تعود كما تبين إلى كون ما قبل الروي فيه حرف لين، واللين – رغم كونه في التقطيع العروضي يعتبر حرفًا ساكنًا – يعد في الإنشاد مجموعة من الحركات، وهو مقياس تشبث به علماء القراءات في تحليلهم للمد[2]، وأبو العلاء كان كثير النظر إلى القراءات القرآنية [3] في تذوقه لموسيقى الشعر. لكن هذا التفاوت في استعمال أضرب الطويل لا يغير من كون الشيخ كان يعد هذه الأضرب الثلاثة كلها ملوكًا، ويعد جنسها نجيب القريض[4].

وخلافًا للرتبة التي احتلها في سقط الزند ينزل الطويل في ديوان اللزوم إلى الرتبة الثانية بعد البسيط بـ ٣٦٥ لزومية من ١٥٨٨ قطعة[5]، أي بنسبة (٩٨، ٢٢٪)،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٢) انظر النشر في القراءات: ٣١٢/١ – ٣١٧.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٥.

(٤) انظر اللزوم: ١٧٩/١، حيث قوله: فإن الطويل نجيب القريض أخوه المديد ولم ينجب.

(٥) نعتمد في هذا الإحصاء على طبعة دار صادر، علمًا بأن هناك لزوميات أخرى ذكرتها بعض المصادر ولم ترد في الديوان المطبوع، لكنها لا تغير من دلالة النسب المئوية التي نستخلصها لقلة عددها.

وهي نسبة تقل عن نظيرتها في السقط. وإذا كان الطويل الثاني في السقطيات قد أتى في الرتبة الأخيرة بعد الأول والثالث، فإنه في اللزوم كان أكثر أضرب الطويل ورودًا، إذ بلغ ما بني عليه ١٥٨ قطعة (٩،٩٤ ٪)، وتلاه الطويل الأول بـ ١٢٨ قطعة (٨ ، ٠٦ ٪)، بينما لم يتجاوز الضرب الثالث ٧٩ قطعة (٤ ، ٩٧ ٪)، وهي نسبة صغيرة بالقياس إلى نسبة وروده في السقط.

ويستعيد الطويل في الدرعيات تقدمه على باقي الأوزان بمجيئه في ١١ قطعة من ٣١ درعية أي بنسبة (٤٨،٣٥٪)، وهي نسبة عالية تجعل هذا الديوان الصغير أكثر دواوينه استثمارًا لموسيقى الطويل. لكن الملاحظ فيه أن الطويل الثاني أتى بقطعه السبع (٧ ق) في الرتبة الأولى وبنسبة جد عالية (٢٢، ٥٨ ٪) سواء بالقياس إلى مثيليه في السقط واللزوم، أو إلى أخويه في الدرعيات اللذين اقتسما بالتساوي أربع قطع، مما جعل نسبة ورود كل واحد منهما لا تتجاوز (٦ ، ٤٥ ٪)، أي ما يقل عن ثلث نسبة ورود الطويل الثاني.

إن كثرة الطويليات في اللزوم بالقياس إلى غيره من الأوزان مرتبطة بما كان الشاعر قد تعود ركوبه من الأبحر قبل توبته من الشعر، ولذلك فإن معيار الكثرة في هذا الديوان لا يعد ذا دلالة نقدية إلا من حيث هو شاهد على ما رسخ في طبعه من الايقاعات فلم يستطع نسيانه وهو يتحول إلى النظم والتجريب المتكلف، وإلى الأوزان الضعيفة التي ظل في جل مؤلفاته يستقبحها وينفِّر منها، أما تأثير التوبة نفسها فقد بدا في نزول نسبة استعماله في هذا الديوان وتخليه عن رتبته الأولى للبسيط. وإذا كان تقدم الطويل في السقط والدرعيات يعود إلى كونهما من الشعر المجود الذي خصه الشاعر بكل أنواع العناية الفنية وبأشرف الأوزان، فإن تراجعه في اللزوم يفسره ما ذكره الشيخ نفسه من أن الطويل ملك الشعراء يأنف من تحمل الثقل، وأن البسيط وزيره ينوب عنه في تحمل ذلك، والقيود المتكلفة التي ألزم الشاعر بها نفسه في بناء قوافي اللزوم - فضلًا عن تراكيبها - جعلت كثيرًا من الأبنية مستثقلة كما

اعترف بذلك الشيخ نفسه، وإذْ كان البسيط لديه أقدر من الطويل على تحمل هذا الضعف في هذا الديوان الذي جمع فيه بين الجودة والتساهل والرداءة المتكلفة، فقد حل محله في الرتبة الأولى التي لم يستطع أن يحظى بها في السقط والدرعيات.

أما علو نسبة الطويل الثاني في هذه الأخيرة بالقياس إلى السقط فيفسره أن هذا الضرب بتساوي إيقاع قسيميه وتناسبهما، كان أنسب من الضرب الأول لهذا الغرض النبيل الذي أراد له الشاعر أن يكون محفوظًا محمِّسًا ومطربًا بانسجام إيقاعه الذي يلتذ له السمع فيعين الحافظة على استيعابه. ولم تكن هذه الغاية دافعه إلى نظم السقطيات، فهذه القصائد كما ذكر هو نفسه كانت شحذًا للقريحة وتمرسًا بأساليب الفحول والحذاق في صياغة المدائح وما يجري مجراها من أغراض الشعر الجاد[1]، والمحافظةُ على جلال الوزن في مثل هذه الأغراض بتجنب النقصان منه تكون من أهم مظاهر التجويد، والطويل الأول بانبساطه هو أجل الأوزان وأتمها[2]، ولذلك كان في السقط مقدمًا على أخويه في هذه الأغراض.

ويبدو أن صون الصورة الشريفة لموسيقى الطويل من التشويه كانت لدى الشاعر – وهو ينظم وينظِّر– أولى من تنزيه أصفيائه امرئ القيس وحبيب وأبي الطيب عن تهمة إفساد هذه الموسيقى ببعض الاستعمالات، فامرؤ القيس لم يعتمد الطويل في غير قليل[3] من أشعاره باستعماله الخماسي الذي قبل الضرب المحذوف غير مقبوض[4]، والشيخ يعد هذه السلامة زيادة مخلة يتعجب من عدم احساس غرائز القدماء بها[5]، ويفسرها بأنهم لم يكونوا يحفلون بمثل ذلك[6] وإن كان يعده بالقياس إلى خلو جل

---

(١) انظر المرشد: ١/٣٨٩، حيث يصف المؤلف الطويل بأنه بحر جد وعمق.

(٢) انظر قوله في اللزوم: ٢/٢٣٧ عش يا ابن آدم عدة الوزن الذي ... يدعى الطويل ولا تجاوز ذلكا

فإذا بلغت وأربعين ثمانيًا ... فحياة مثلك أن يوسد هالكا

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

(٤) انظر قوله عن قبح سلامة هذا الجزء في الطويل الثالث:

وسلامة كسلامة الجزء الذي ... بالضرب لز من الطويل الثالث. اللزوم: ١/٢٥٠.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٧.

الأشعار القديمة منه نادرًا[1]، لكنه ظل يؤكد للمحدثين أن عدم اعتماد الطويل الثالث قبيح في السمع رغم أن السلامة من القبض هي الأصل: (لما استعمل الخماسي الذي قبل الضرب على ما يجب له في الأصل نفرت من ذلك غرائز الناس اليوم... وإذا استعمل هذا الوزن على غير ما يجب له في الأصل حسن وقبلته الغريزة)[2].

ومما كان على مقيد الأوابد أن يستنكف منه في شعره قبض السباعي في قفا نبك (خمس عشرة مرة قبضا بَيِّنًا ليس عند المستمع هَيِّنًا)[3] وإن لم يكن مكروهًا[4]، وكذا كفه إياه في شعره كله مرة[5] أو مرتين، والشيخ يعلم (أن الخليل جعل المعاقبة في الطويل بسقوط الخامس من السباعي تارة وسقوط السابع أخرى)[6] أو إثباتهما جميعا، لكنه يحترس موسيقيًّا من الوجه الأول ويرفض الثاني ويذهب إلى (أن ثبات الحرفين في الشعر حسن)[7]، وأن بيت امرئ القيس في الرواية التي تثبت الحرفين مستقيم[8] في الغريزة ولا تنكره الحاسة إلا إذا سقط أحدهما.

ورغم استضعافه رواية البغداديين لبعض أبيات معلقة امرئ القيس بزيادة الواو في أولها، يتخذ هذه الرواية سبيلًا إلى استقباح هذه الزيادة وعدها عيبًا موسيقيًّا تطعن به قفا نبك (على ابن حجر وتزعم أنه ألف بجر، لأنه سلك بها حزومًا وجعل بعضها مخزومًا، وذلك أن رواة البغداديين يزيدون الواو في قوله: (وكأن ذرى رأس

---

(1) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٠.

(2) نفسه: ص ٦٢٩ - ٦٣٠.

(3) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١٩/١.

(4) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٥.

(5) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٦-١٣٧، حيث يجزم بورود الكف في قوله: (ألا رب يوم لك منهن صالح)، ويذكر الاختلاف في قوله: (ألا إنما الدهر ليال وأعصر). وانظر ر. الغفران: ص ٣١٧، والصاهل والشاحج: ص ٤٨١، ورسائله / عطية: ص ١١٠.

(6) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٧.

(7) نفسه: ص ٤٨١، وانظر: ص ٥٨٣، حيث إشارته إلى من غيروا الرواية كراهة الكف.

(8) نفسه: ص ٤٨١. والمقصود رواية: (ألا رب يوم صالح لك منهم)، والشيخ يرفض هذه الرواية علميًّا رغم استحسانه لموسيقاها.

المجيمر)...)[1]، والخرم - رغم ذكر العلماء له - ليس ضعفًا [2] في الموسيقى فحسب، ولكنه خروج بالنظم إلى النثرية وقبيحٌ (فَعَلَهُ من لا غريزة له في معرفة وزن القريض فظنه المتأخرون أصلًا في المنظوم)[3]. ويمدح الشيخ في صفيه أبي الطيب (أنه كان شديد التفقد لما ينطق به من الكلام)[4]، لكنه يبدو غير راض عنه - رغم تعصبه له - لخرمه[5] الطويل في قصيدة له، والخرم لدى الشيخ نائبة[6] تصيب موسيقى الشعر فتفسدها، ولذلك استحسن إنشاد من يزيد الألف في بيت أبي تمام المخروم (هن عوادي يوسف وصواحبه)، لأنه (أحسن في السمع وأجود)[7].

وقد رد ابن المستوفى[8] هذا الاستحسان عائبًا على الشيخ إفساد الرواية والمعنى بإضافة همزة الاستفهام، رغم أنه لم يجعل إثبات الألف رواية ثانية أو همزة استفهام، وإنما كان مقصوده أن المنشد إذا أضاف عند الإنشاد ألفًا لا معنى لها لإقامة الوزن اختفى الخرم وحسن الإيقاع في السمع، وسما عن أن يكون مثل الذي (يفعل قبيحًا في غير دار لأنه (أي الخرم) كالخارج من بيت الشعر إذا كان أول حرف منه ليس بمتوسط فيه، فهو كالذي يفعل شيئًا ينكر عليه وهو مستند إلى جدار غير متوارٍ به)[9]. ويفيد هذا الاستقباح لقبض السباعي وكفه في الطويل، ولخزم أوائله وخرمها، أن

(١) رسالة الدواوين/ رسائله / إ. عباس:١/٢٠. وانظر استضعافه الرواية البغدادية في رسالة الغفران: ص ٣١٣ - ٣١٤.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٣، حيث الإشارة إلى نفور أذواق المحدثين من هذه الزيادة.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٤) رسائله / عطية: ص ١١٢.

(٥) انظر رسائله / عطية: ص ١١٢، حيث يشير الشيخ إلى قوله: لا يحزن الله الأمير فإنني ... سآخذ من حالاته بنصيب.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢١٦.

(٨) انظر ما نقله المحقق من كتاب المآخذ في تحقيقه لشرح التبريزي لديوان أبي تمام: ١/٢١٦ (هامش). وانظر في (هامش ١/٢٣٠) ما يشبه هذا الخلاف في تعليق ابن المستوفى على اقتراح الشيخ إنشادًا لأحد أبيات الطائي تجنبًا للزحاف.

(٩) الفصول والغايات: ص ١٤٦. وانظر: ص ١٤٤، حيث قوله: (ووجدت الجزء الأخرم كمسيء فيى غير دار، غير أنه أسند إلى جدار، فهو لذلك مبين الخرمات). وننبه على أن اعتباره الزيادة لغير معنى محمول على ما ذكره (الفصول والغايات: ص ٣٢٠) في تنبيهه على إلغاء «خلت» في قول الشاعر: (وفي الأراجيز خلت اللؤم والخور)، وكذا تنبيهه على أن «كان» ملغاة في قول الشاعر:

سراة بني أبي بكر تسامى ... على كان المطهمة الصلاب. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.

أبا العلاء كان يرى أن أكمل صورة موسيقية للطويل هي التي يكون فيها سالمًا من الزحاف والخرم[1]، فإن زوحف بما يصفه بالزحاف الخفي[2] لم تنكره الغريزة لأنها لا تحس به، ولا يتأتى ذلك في الطويل إلا عند قبض الخماسي: (فأما قبض ليس يبين فالقصائد به تستهين)[3]. ويبدو أن الشاعر شغف بقبض خماسي الطويل لخفائه في الغريزة حتى أصبح ذلك خصيصة في طويلياته، ولعله كان يعد ذلك من ميزات هذا الوزن كما يظهر من مقارنته بين بيتين من البسيط والطويل: (مثل قول الأعشى:

تسمع للحلي وسواسًا إذا انصَرفتْ
كما استعانَ بريحٍ عشرقٍ زجلُ

أول حرف ذهب منه عرف خلله وظهرت شكيته، ولم يتجمل فيصبر كما صبر قول امرئ القيس:

كدأبكَ من أُمِّ الحُويرثِ قبلها
وجارتها أمِّ الربابِ بمأسَلِ

قد ذهب منه أربعة أحرف ولم يعلم بنهابهن)[4]. فاحتمال بيت الطويل قبضَ الخماسي في أربعة مواضع دليل لديه على جزالته، ولذلك لم يكتف بالإكثار منه فحسب، ولكنه تجاوز ذلك إلى التشبه بامرئ القيس في قبض فعولن في البيت كله:

تجاوزه بالوثب كل طمرةٍ
تمازَجَ في فيها دَمٌ ورؤالُ[5]

---

(١) انظر قوله في السقط / ش: ص ١١٥٩: فلو كنت شعرًا كنت أحسن منشد ... سليم القوافي لا زحاف ولا خرم.
(٢) نفسه / ش: ص ١٣٠٢ حيث قوله: ما زاغ بيتكم الرفيع وإنما ... بالوجد أدركه خفي زحاف.
(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١٩/١.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.
(٥)سقط الزند / ش: ص ١٠٦١. وانظر:
هداه إلى ما شاء كل مهند ... يكون لأسباب الحتوف نجارا: ص ٦٤٧.
و: يغول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقبا ونسارا: ص ١٤٥.
و: وتقنص أم الخشف ما أبهت لها ... فتحدث عنها نبوة وفرارا: ص ٦٣٤.

أما ما سواه من الزحافات فقد كان الطويل لديه أشرف من أن يفسد بها ولو في سياق لعبة تجريب القبح التي كان يلعبها أحيانًا في اللزوميات، ورغم ذلك لم ينج أحد أضرب هذا الوزن من شرك هذه اللعبة، فتقييد الضرب الأول لديه جد قبيح كما يتبين من قوله: (ولا يعلم شيء من الشعرالقديم جاء فيه الطويل الأول مقيدًا إلا أن يكون شاذًّا مرفوضًا، وذلك في التمثيل كقوله:

كـأنـي لـم أركـب جـوادًا لـلـذةٍ
ولـم أتـبـطن كـاعـبًـا زانَـهـا الخـلـخـلْ
ولـم أسـبـإ الـزقَّ الـروي ولـم أقـل
لخـيـلـي كِـرِّي كـرةً بـعـد مـا تـخـذلْ

فمثل هذا لم يأت في الشعر القديم ولا يوجد في دواوين الفحول من أهل الإسلام إلا أن يجيء نادرًا أو متكلفًا، وقد جاء في أشعار المحدثين شيء من الطويل الأول مبنيا على الألف وهو الذي يسميه الناس المقصور فيقولون: مقصورة فلان يعنون ما رويه ألف)[1]، ووصفه إياه بالشاذ المرفوض يجعل القارئ مطمئنًا إلى أن شعره يخلو من هذا الشذوذ خلوه من الضرب المحذوف غير المردوف، لكننا نفاجأ بأنه اختار في إحدى لزومياته تقييد الطويل الأول بعد تنبيهه على قبحه وشناعته:

لـعـمـركَ مـا زوجُ الـفـتـاةِ بـحـازمٍ
إذا مـا الـنـدامـى فـي مـحـلـتـه غَـنَّـوْا
أتـى بـيـتـه بـالـراح والـشـرب لاهـيًـا
فـإمـا رنـوا نـحـو الـظـعـيـنـةِ أو زَنَّـوْا[2]

وما كان الشيخ ليتجرأ على مثل هذا القبح عندما كان منتسبًا إلى الشعر المجود في السقط أو عندما عاد إلى التجويد في الدرعيات، ولكنه كان يحس وقد

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.
(٢) اللزوم: ٢/٦٣٨.

تورط في نظمية اللزوم بأن تجريب هذا الشذوذ[1] لن ينزل بالنظم إلى أبعد مما نزلت إليه بعض الأبنية التي تكلفها، وبأن الابتعاد عنه لن يعيد إليه الشعرية التي غابت بغياب السقطيات. وقد ذكر الشيخ من استعمالات الطويل نوعين آخرين هما الضرب المقصور والضرب المهتوك، لكنه لم يجعل لهما مكانًا في طويلياته كما سنبين.

II - البسيطيات:

يعد الشيخ الضربين الأولين من جنس البسيط من أملاك الشعر، ويجعلهما كأضرب الطويل من أهل بيت مملكة الشعر، لكنه يكتفي بعد هذا الوزن وزيرًا بالقياس إلى الطويل. ورغم كون المجال الموسيقي للبسيط واسعًا ممتدًا كنظيره في دار الملك، يبدو إيقاعه المركب مختلفًا عن إيقاع سيده، فموسيقى الطويل بامتزاج النفس الهزجي والمتقاربي فيها ذات انسياب هادئ لوقوع الوتد في أول أجزائها، بينما تبدو موسيقى البسيط باجتماع الايقاع الخببي والرجزي فيها متقطعة ومتدافعة لوقوع السبب الخفيف في أول أجزائها، وهو اختلاف كان له بعض التأثير في تحديد غريزته لنسبة استعمال هذا الوزن بالقياس إلى الوافر والكامل[2] رغم حكمه النقدي بشرفه وتقدمه لدى المتجزلين عليهما.

فالبسيطيات الشريفة في السقط لا تتجاوز عشر قطع (١٩ ،١٢٪)، ست منها من الضرب الأول (٣١ ، ٧٪)، وأربع من الضرب الثاني (٤،٨٧ ٪). وهي نسبة جعلته – خلافًا للطويل – في الرتبة الرابعة بعد الكامل والوافر. وترتفع هذه النسبة ارتفاعًا واضحًا في اللزوميات فتبلغ (١٢،٢٥ ٪) ب ٣٩٩ قطعة، يتصدرها البسيط الأول بـ ٢٠٦ ق، ويأتي بعده البسيط الثاني بـ ١٩٣ ق. ولم ينافسه الطويل في هذه الكثرة كما أوضحت، وهو ما جعل له الرتبة الأولى في هذا الديوان. لكن هذه النسبة العالية

(١) قد يكون وجد في قرب الواو من الألف المقصورة ما يسوغ هذا الاستعمال.

(٢) انظر كشاف نسب استعمال الأوزان الجزلة في آخر هذا الفصل.

تتراجع من جديد عندما يتحول إلى نظم الدرعيات، فتنزل إلى (٦،٤٥ ٪) بدرعيتين اثنتين اقتسمتا الضرب الأول والثاني، وقد تبدو هذه القلة في السقطيات والدرعيات غريبة عن نزعة التجويد في الديوانين، ومناقضة لشهادته للبسيط بمشاركته الطويل في الشرف، إلا أن الرجوع إلى الموروث الشعري العربي يبين أنه لم يكن في ذلك مخالفا لكثير من الشعراء المجيدين، فمعاصره مهيار الديلمي الذي كان يشاركه في الانتساب إلى نفس المدرسة الشعرية لم يخصص للبسيط في ديوانه الكبير إلا ١٩ ق بينما حظي الطويل بـ ٨١ ق[١]، وهي ظاهرة تفيد أن استعمال كبار الشعراء لهذا الوزن القوي لم يكن يقترن بالضرورة بالإكثار منه، فالبسيط وزن مغرر يفتضح فيه أهل الركاكة والهجنة[٢]، ولذلك كان الشعراء الحذاق يحرصون على تطويع إيقاعه أكثر من حرصهم على ركوبه.

إن الاحتراس من مزالق البسيط لا يعود إلى شك هؤلاء في قدرتهم على تطويعه، ولكن إلى حذرهم من كثرة ركوبه التي تجعلهم معرضين أكثر للوقوع في شركه. ولا تعود مزالقه هاته إلى صعوبته من حيث هو بناء، لأن الشاعر الفحل لا يستصعب الأوزان التي يركبها، ولكن إلى هشاشة إيقاعه رغم قوته، فالنقصان اليسير منه قد يكون سببًا في اختلاله كما اختل قول الأعشى المطوي (تسمع للحلي وسواسًا إذا انصرفت)، فبنهاب أول حرف منه (عرف خلله وظهرت شكيته ولم يتجمل فيصبر كما صبر)[٣] الطويل على توالي القبض. أما إذا تتابع النقصان من البيت فإن الأذن تنكر موسيقاه وتحس باختلافها عن موسيقى غيرها من البسيطيات، كقول (الباهلي:

إنــــي أتــتــنــي لــســـان لا أســـرُّ بــهــا

مــن عــلـو لا عــجــبٌ فــيــهــا ولا ســحــرُ

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٤٨١، و: ص ٤٥١، حيث الإشارة إلى تقدم الكامل والوافر عليه في الرتبة.

(٢) انظر المرشد: ٣٦٢/١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

لو دخل معه قول القائل:

ارتحـــلـــوا غـــــدوةً فـانـطـلـقـوا بـكــرًا

فـــي زمـــــرٍ مـنـهـــم تـتـبـعـهـا زمـــــرُ

لكان بعيدًا عن شكله غير ملائم له في وزنـه)[١]. أما إذا بولغ في النقص فإن هويته الايقاعية تغيب فيشك السامع في كونه حقيقة من البسيط كمثل قول القائل:

وزعـــــمـــــوا أنـــهـــم لـقـيـهـم رجـــلٌ

فـــأخـــذوا مـالـــه وضـــربـــوا عـنُـقَـــهْ

فحال إيقاع البسيط في البيت قد (تغيرت حتى أنكرته الأذن ونفر منه الحس، فلو أقسم مقسم أنه لا يناسب قول زهير: (بان الخليط ولم يأدوا لمن بانوا)، ولا قوله: (إن الخليط أجد البين فافترقا)، لعذر في ذلك)[٢]. ويبدو أن غريزة الشيخ التي كانت تميل إلى انسياب موسيقى الطويل، كانت تجد في إيقاع البسيط رغم جزالته نوعا من الإنكسار الخفي يستره الامتداد ويُفضح عند أول جَزء يلحقه[٣]. فموسيقى الطويل بتقدم الأوتاد في أجزائه على الأسباب، والخماسي على السباعي، تنساب هادئة متنامية بينما يعوق تقدم الأسباب والأجزاء السباعية في البسيط دون مثل هذا الانسياب. وإذا كانت مستفعلن الرجزية في أول بنية البسيط تسمح للمنشد بنصب[٤] صوتي عال وسريع، فإن مجيء فاعلن بعدها بعسرها يكبح هذه السرعة، ويرغمه على الخفض قبل أن يعيده الإنشاد إلى سرعة مستفعلن وعلوها مرة ثانية لتشله فاعلن من جديد.

إن الجزء الخماسي في البسيط حاجز إيقاعي يعوق الاسترسال، ونجد في المصادر ما يدل على أن القدماء انتبهوا إلى عسر فاعلن وتأثيرها في بنية الأوزان فذكروا أن المديد جُزِئَ في الاستعمال (لئلا تقع فاعلن في آخره، وهو لا يقع أصليًّا

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠ - ٥٨١.

(٢) نفسه: ص ٥٨٢.

(٣) نفسه: ص ٥٧٨ - ٥٧٩.

(٤) انظر العمدة: ٢/٣١١، حيث يشير ابن رشيق إلى أنواع الإنشاد.

أخر شيء إلا أن يكون من جزء نقص منه)[1]. وقد سكتوا عن الخبب لمجيء فاعلن في كل أجزائه، وحتى الذين استدركوه منهم قيدوا استعماله بالتخلص من عسر فاعلن بخبنه أو قطعه في الصدر والعجز مجوزين استثناءً مجيء العلة في الحشو خلافًا لما هو معروف عند العروضيين. وفي البسيط يختفي فاعلن من الأعاريض والأضرب مطلقًا لجزء الوزن، أو يقلل من عسره بخبنه وجوبًا في العروض وتخييرِ الشاعر بين خبنه أو قطعه في الضرب، وقد نظم بعضهم ضربًا غير مخبون، لكن ذلك يظل تكلفًا شاذًّا لا يلتفت إليه[2]. ولذلك نعد هذا الانكسار الخفي الملابس لقوة إيقاع البسيط الخصيصة التي تفسر قلته النسبية في السقط والدرعيات، وتفسر أيضًا تقدمه في اللزوم لأن الشاعر جعل هذا الديوان المتن الذي لا يتحرج فيه من المغامرات الموسيقية وتجريب الايقاعات وأصوات القوافي ولو كانت ضعيفة.

ولم يكن البسيط ليذهب فيه إلى أبعد مما وصل إليه في تجريب القبح، وإن كان قد جعل هذا الوزن نفسه سبيلًا إلى تجريب بعض الايقاعات التي وصفها بالهوان والضعف. إن شرف البسيط يعود إلى جزالة إيقاعه، لكنها جزالة تخفي هشاشة قد تكون سببًا في الانحدار به نحو الليونة إذا لم يحترس الشاعر منها. وقد بدا الشيخ بدعوته إلى هذا الاحتراس رافضًا للأحكام المطلقة والقواعد المدرسية التي أوضح بها العروضيون استعمال الزحافات، فالطي لدى هؤلاء زحاف صالح في البسيط، لكنه لدى الشيخ تغيير قبيح تنفر منه الغريزة[3] لتغييره هيئة الوزن وذهابه بأيده[4] وقوته، والخبن الذي أجازه الخليل في الأجزاء السباعية كلها مرفوض لديه لا لقبحه فحسب، ولكن لأنه مفقود في أشعار العرب أصلا[5].

---

(١) العيون الغامزه: ص ٥٦.

(٢) نفسه: ص ٦١. ومن هذا الشاذ قول بعضهم: وبلدة مجهل تمسي الرياح بها ... لواعبًا وهي ناء عرضها خاويهْ.

(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٠. وانظر: ص ٤٤٧ و٥٨١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، والصاهل والشاحج: ص ٢٦٢.

ويظل الخبن الذي استحسنه العروضيون فيه مطلقًا[1] الزحاف الذي لم يحذر الشيخ منه الشعراء، فهو يقول في سياق تتبعه لأنواع الزحاف في شعر أبي الطيب: (وأما البسيط فجاء فيه بزحاف يسمى الخبن، ولا تأثير له في الغريزة، ومنه ما يقع في جزء سباعي)[2]. وإذا كانت إشارته إلى عدم تأثير هذا الزحاف في الغريزة تدل على استحسانه له لخفائه، فإن العبارة الأخيرة تدل على أنه لا يستحسنه مطلقًا إلا في الخماسي خلافًا لما يذهب إليه العروضيون. وقد بدا هذا التقييد الغريزي لاستعمال الخبن واضحًا في دعوته النقدية الشعراء إلى مراعاة موقع الجزء السباعي من البيت قبل خبنه. فهذا الجزء في البسيط يكون الأول والثالث والخامس والسابع، وحكم الغريزة على الخبن في هذه الأجزاء مرتبط لدى الشيخ برتبة الجزء المخبون نظرًا لهشاشة الإيقاع. ولم يهتم العروضيون في مؤلفاتهم وهم يصوغون قواعد الزحاف بمثل هذه الأحكام اللطيفة التي يهدي إليها الحس الشعري وحده وتعجز عنها الأقيسة.

فالشيخ قد أحس بغريزة الشاعر الناقد بأن الجزء الثالث هو مقتل البسيط فمنع زحافه مطلقًا، وامتحن قدرة الجزء الأول على تحمل الخبن فوجده صبورًا فحسنه فيه، وسكت عن السباعيين الآخرين لمَّا وجدهما لا قادرين ولا عاجزين: (من كان ذا عقل سيط فهو كالجزء الثالث من البسيط، أي نقص غيره مجه السمع وأنكره، إن طوي فكأنه عقد ولوي، وإن خُبِنَ عيب بذلك وأبن، وإن خبل فأسير حبل، ومن كان فيه خير وشر والشر عنده أكثر، فهو في الدول كالجزء الأول، أما خبنه فخفي، وأما غيره فبين جلي، والله ساتر العيوب)[3]. فالجزء الثالث – لدى الشيخ – (أي حذف سقط منه بان لصاحب الذوق، وليس كذلك باقي الأجزاء)[4]. ولا تعد العبارة الأخيرة استحسانا للزحاف في ما سوى هذا الجزء مطلقًا، فمقصوده أن هذا الجزء أضعف

---

(١) انظر قول ابن عبد ربه: (والخبن فيه حسن). العقد الفريد: ٤٥١/٥.

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٤.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤.

(٤) نفسه: ص ١٤٤. كذا في النص المطبوع ولعل الصواب: أي حرف سقط منه.

من أن يتحمل حتى ما خفي في غيره من الزحاف فاستحسن. وخلاصة هذا التصور للخبن في البسيط أن حكم العروضيين بحسنه فيه مطلقا يجب أن يصحح بتدقيقه، ليصبح الزحاف فيه حسنًا حسب مصطلحات العروضيين في الخماسي مطلقًا، وفي السباعي الأول لخفائه فيه:

وإن ألــق شـكـوي ألـقـه تحـت خفيـةٍ

كـجـزء بـسـيـطٍ أول مُــسَّ بـالخـبــن[1]

وليصبح قبيحًا في السباعي الثاني أي الجزء الثالث لبيانه فيه، وصالحًا في السباعيين الآخرين لحياد الغريزة تجاهه فيهما. ونجد في حديث الدماميني عن زحافات البسيط ما يفيد أن أحكام الشيخ العروضية الذوقية قد وجدت طريقها في العصور اللاحقة إلى مؤلفات بعض العروضيين رغم تقيدهم بالقواعد، فقد ذكر أن علماء العروض يشيرون إلى أن هذا البحر يدخله من الزحاف الخبن في الخماسي والسباعي لحسنه فيهما، ثم عقب بقوله: (قلت: هكذا قالوا، ويظهر لي أن الخبن في السباعي إنما هو حسن في أول الصدر وأول العجز، فليعتبر ذو الطبع السليم)[2]، وفي استدراكه هذا نظر غير خفي إلى ما قاله الشيخ قبله. لقد حذر الشيخ الشعراء من المزالق الايقاعية لجزالة البسيط الهشة، وحرص في نظمه على الرفق بها صونًا للإيقاع من الضعف، فنضد بسيطياته كما نضدها ذو الرمة[3]، وجنبها الزحافات المستقبحة مكتفيًا بالخبن الخفي في الأجزاء الخماسية وفي السباعي الأول كما في قوله:

هــمُ الـسِّـبــاعُ إذا عَـنَّــتْ فرائـسُـهـا

وإنْ دعــوتَ لـخـيـرٍ حَــوَّلــوا حُــمُـرا[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣٧..

(٢) العيون الغامزه: ص ٥٩.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠، حيث يبدي إعجابه ببسيطيتين لذي الرمة، لخلوهما من الزحاف المعيب.

(٤) اللزوم: ١/٤٩٦.

وقد ذكر بعض الدارسين أنه وقف على بيت مطوي هو قوله في اللزوم:

فجهّزيني لحاكِ اللّهُ والدَةً
عَلَيْ أُتَبِّعُ أَصْحابِي فأنتَجز[1]

والطي يكون واضحًا إذا ما قرئ البيت كما قرأه الدارس فحرك ياء عَلَيَّ وسكَّن تاء أَتْبَعُ، لكن هذا الزحاف الذي يستقبحه الشيخ يختفي إذا ما أنشد البيت بتسكين ياء عَلَيْ وتحريك تاء «أتَبِّعُ» وتشديد بائه مكسورة، من تبَّعَهُ يُتَبِّعُهُ إذا اتَّبَعَهُ وسار في أثره. وقد يكون طوى الجزء قاصدًا لأنه كما ذكرت جعل اللزوم ديوانًا لتجريب الاستعمالات المكروهة، ويرجح ذلك أن خروجه من الجزالة التي انفرد بها الضرب الأول والثاني من البسيط إلى ركاكة أضربه الأخرى، إنما كان في هذا الديوان لا في السقط والدرعيات كما سيتضح. ورغم ذلك كان هذا الوزن الذي قل فيهما السبب في ارتفاع الأوزان الشريفة في ديوان اللزوم بكثرة ضربيه الأولين فيه، فقد بلغت نسبة هذه الأوزان فيه (١١ ، ٤٨ ٪)، متجاوزة بعض الشيء – لكثرة المقطوعات اللزومية – نسبة نظيراتها في السقط (٦٦، ٤٢ ٪) والدرعيات (٩٣ ، ٤١٪)، وإن كان حظ السقطيات من الأوزان القوية قد جعل نسبة الأوزان الجزلة مجتمعة (شريفة وقوية) تفوق فيه نظيرتها في اللزوم.

ثانيًا - الأوزان القوية:

يذكر الشيخ بعد رتبة الأوزان الشريفة التي وسمها بأملاك الشعر رتبة تليها جزالة وشرفا هي رتبة الأوزان القوية التي يجعلها بمثابة الرؤساء بالقياس إلى الأوزان الملوك، فرؤساء زعيم الروم إلى جانبه (يجرون مجرى الكامل والوافر لأنهما لا يبلغان رتبة أملاك الشعر وهي خمسة: الطويل بضروبه الثلاثة، والضربان الأولان من البسيط)[2].

---

(١) انظر مذاهب أبي العلاء في اللغة: ص ٢٧٦، واللزوم:١/٦٢٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٧.

ولا يعني تأخر هذين الوزنين عن الرتبة الأولى أن الشيخ كان يستضعفهما ، فأضربهما المقدمة – لديه – تشارك الأضرب الخمسة الأولى في القوة وتنتسب مثلها إلى طبقة الأوزان الجزلة: (ويلي هذه الخمسة في القوة ثلاثة أوزان وهي الوافر الأول كقوله:

أحـــــادرةٌ دمـــوعـــك دار مـــيٍّ

وهـــائـجـــةٍ صـبـابـتـــك الـرســـومُ

والكامل الأول كقول النابغة: (أمن آل مية رائح أو مغتد)، والكامل الثاني)[١]، إلا أنه اعتبر البناء الثماني الأجزاء في الطويل والبسيط اكتمالًا لم يحظ به البناء السداسي لأطول أضرب الوافر والكامل، ولذلك جعل ما بني على ثمانية أجزاء من البيوت قصورًا للملوك والأمراء، وما بني على ستةٍ منازلَ (دون تلك في الرتبة)[٢] تناسب من هم دون الأمراء.

ورغم ذلك فقد تميز الوافر والكامل بكثرة المتحركات فيهما على الطويل والبسيط تميزًا جعل الغريزة تميل إليهما ميلها إلى السابقين، وقد تجلى هذا الميل في كثرتها في ديوانه كثرة نافست بها الأوزان الشريفة، فقد بلغ ما قوي من أضربهما في سقط الزند ٢٨ قطعة (١٤، ٣٤٪)، وفي اللزوم ٤١٨ قطعة (٣٢،٢٦٪)، وست قطع (١٩،٣٥ ٪) في الدرعيات، موزعة بينهما توزيعًا يكشف عن أن الوافر كان من الأوزان المحببة إلى غريزة أبي العلاء كما سيتبين.

I – الكامليات:

يصف الشيخ الكامل بأنه وزن (كمل في حسنه)[٣]، ويعود كماله – لديه – إلى كثرة حركاته[٤] التي اختص بها دون كل الأوزان المستعملة، وهي خصيصة في البناء

(١) الفصول والغايات: ص ٢١٣ – ٢١٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ – ٥١٧.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٧.

(٤) نفسه: ص ١٠٠، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨.

جعلت إيقاعه قويًّا متجلدًا لا يبين فيه الخور ولا الضعف عند النقصان منه، إذ (تذهب منه ست حركات فلا يغيض ذهابهن منه بل يمكث على السجية المعهودة، ولا يعلم ما ذهب منه إلا أهل الخبرة، كما قال عنترة:

بكرتْ تخوِّفني الحتوفَ كأنني
أصبحتُ من غرضِ الحتوفِ بمعزلِ ...
إني امرؤ من خير عبسٍ منصبًا
شطري وأحمي سائري بالمنصل

فالبيت الذي قافيته «بالمنصل» قد ذهبت منه حركات ست، وهو في الغريزة كغيره من الأبيات لم يبن فيه الخلل ولا التقصير)[1]. ويبدو أن الزمن الذي يستغرقه إنشاد هذه المتحركات كان لدى الشيخ المعيار الذي يميز الكامل المضمر في الحس من أول الرجز وثانيه، فالعروضيون يلحقون ما أضمر منه أو وقص أو خزل بالرجز[2]، لأصالة مستفعلن فيه وسهولة تحوله إلى مفاعلن أو مفتعلن خلافًا للكامل، إلا أن يرتفع اللبس بورود متفاعلن سالمًا من الزحاف في أحد الأبيات. وهذا الالتباس تداخل رياضي مجرد يظهره التقطيع العروضي، وقد أدرك الشيخ ذلك وحذر المتلقي منه لأن هذا الوزن إذا أضمر ظُنَّ (البيت الذي فيه الزحاف من تام الرجز لأن الكامل الأول والثاني إذا أضمرت أجزاؤهما كلها أشبها أول الرجز وثانيه)[3].

لكن هذا التشابه العروضي يصبح لديه صوريًّا إذا ما حكم معيار الإنشاد، فالمنشد الذي ينفر من الجزء الموقوص (مفاعلن) أو المخزول (مفتعلن) إذا لم يمط الثاني والثالث عند إنشاد الكامليات، يرتاح إلى نفس الجزأين عند الارتجاز

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٦ – ٤٤٧.
(٢) العيون الغامزة: ص ٦٥.
(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧، وانظر الفصول والغايات: ص ٣١٨، حيث يشير إلى التباس الكامل الأول المضمر بالرجز الأول السالم.

بالرجزيات، لكنه لا يحس بهذا التعثر عند أداء متفاعلن المضمر لأنه جزء مستقل في رأي الشيخ ببطئه الكاملي عن شبيهه مستفعلن المتميز بسرعته الرجزية. ولا نجد في مقاييس العروضيين الرياضية ما يدل على أنهم راعوا مثل هذه الخصائص الإيقاعية التي وصف بها أبو العلاء هذين الجزأين ليبين أن القيمة الكمية الصوتية للجزء التي تظهر عند الإنشاد هي صورته الحقيقية، لا القيمة النظرية الرياضية التي يسجن فيها العروضيون عدة أجزاء تبدو لهم في ظاهرها متشابهة رغم تباينها الصوتي. وتظهر هذه التفرقة في قوله مخطئًا على لسان الصاهل من توهم أن صوت الحمامة المترجم بـ «يافاختةْ» هو سدس الرجز لا الكامل: (وليس الصوت الذي تقول فيه بزعمهم «يافاختهْ» مخالفًا للصوت الذي هو عندهم «عبد الصمدْ»، بل هما فن واحد ووزن في الحس متساو... وأما قولك وقد استمر بك عجبك ومدك في المقال غيك: إن قولها «يافاختهْ» سدس الرجز، فكيف جعلتها راجزة، والرجز إنما تقوله العرب في حداء الإبل ومراس الأعمال... والفاختة إنما تصيح هذه الأصوات في أولى أوقاتها بالمسرة وأجدر زمانها بالدعة. ودليل ذلك تأيدها في الصوت ومجيئها به على رسل... ومن تفقد ذلك عرفه، فكيف حكمت على صوتها أنه رجز ولم تحكم عليه أنه من الكامل المضمر؟ إنك لغبين الرأي فاسد القياس)[1].

فإنشاد متفاعلن المضمر - إذن - يتطلب زمانًا أطول مما يتطلبه الارتجاز بمستفعلن لتأيد المنشد وتمهله في الكامليات، وعجلة المرتجز وسرعته في الرجزيات، ويترتب عن ذلك أن ورود متفاعلن غير مضمر لا يرفع الالتباس بسلامته من الزحاف، ولكن بهديه المُقطِّع إلى زمن الإنشاد الكاملي الذي يفرض عليه أن ينتقل من العجلة إلى الترسل والتمهل، وهي نتيجة تلزم العروضيين بأن يسلموا بأن القصيدة التي تضمر كل أجزائها تظل كاملية إذا ما أنشدها الشاعر أو من ينوب عنه فحدد الزمن الايقاعي

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠ - ٢٠١.

لمتفاعلن المضمر فيها، باحتفاظه عند الوقف القصير بنفس الزمن الذي يستغرقه أداء المتحركات، ولذلك جاز إضمار أجزائه كلها[1]، ولولا أمن اللبس ما كانت غرائز القدماء لتقبل هذا الإطلاق.

إن قوة هذا الوزن تكمن في خصوبة حركاته والامتداد الزمني الذي تسمح به وتمنع التسكين من الإخلال به، ولميل الغريزة إلى هذه الخصوبة الحركية كثر في أشعار الفحول والحذاق – ومنهم أبو العلاء – الضربان الأول والثاني منه دون سواهما لجزالتهما، فقد بلغ مجموع ما نظمه على هذين الضربين في سقط الزند ١٥ قطعة (٢٩، ١٨٪)، وفي اللزوم ٢٠٧ قطع (٪٠٣، ١٣)، بينما اكتفى في درعياته بقطعتين فقط (٤٥، ٦٪) لينحو ببعضها منحى رجزيًّا كما تبين[2]. لقد مدح الشيخ في الكامل كونه وزنا (تجتمع فيه ثلاثون حركة، ولا تجتمع في غيره من الأوزان)[3]، ومقصوده الضرب الأول لأنه وحده ينفرد بهذه العدة، إذ (ليس في الشعر ما يجتمع فيه ثلاثون متحركًا إلا هذا الضرب)[4]. ويفهم من قول الشيخ: (واحشرني رب كاملًا كبيت العبسي ما له من سي)[5]، أنه يرد تسمية هذا الوزن إلى هذا الكمال الذي توافر في ضربه الأول، ولذلك نجده يقدمه على أخيه في القوة والجزالة، فقد بلغ ما نظمه عليه في السقط ١٠ قطع (١٢،١٩٪)، وفي اللزوم ١٢٢ قطعة (٧،٦٨ ٪)، بينما لم يحظ الضرب الثاني إلا بخمس سقطيات (٦،١ ٪) أي نصف العدد الأول، و٨٥ لزومية (٣٥، ٥٪) أي ثلثي العدد، أما الدرعيات فقد انفرد كل واحد منهما فيها بكاملية (٣،٢٢ ٪). ولصون هذا الاكتمال اكتفى في كامليته بالإضمار دون غيره من الزحافات لخفائه، وقد انتهى من استقرائه لكامليات الفصحاء والمتأخرين إلى أن الشعراء كانوا مجمعين

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣١٨. ومنه قول عنترة: إني امرؤ من خير عبس منصبًا   نفسي وأحمي سائري بالمنصل.

(٢) انظر ما تقدم عن الدرعيات: القسم الثاني، وما يأتي.

(٣) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

(٤) نفسه: ص ١٣٧. وقد ورد في النص المطبوع «اثنان وثلاثون متحركًا»، وهو تصحيف صريح.

(٥) نفسه: ص ١٣٥. وهو يقصد قول عنترة: وإذا صحوت فما أقصر عن ندى ... وكما علمت شمائلي وتكرمي.

على استقباح الخزل والوقص، ورغم أن بعض العروضيين[١] عدوا الأخير صالحًا خلافًا للخزل القبيح، يظل هذا التغيير لديه زحافا مكروها[٢].

ولشبه الإجماع هذا لم يعد تركهما مزية للشاعر: (وقد يجيء الخزل والوقص في ضروب الكامل القصيرة أكثر من مجيئه في الأولين... ومع هذا فليس لتاركهما تلك المزية، لأن الغالب على الشعر القديم والمحدث ترك هذه الأنواع من الحذف)[٣]. أما الإقعاد أو الإرعاد[٤] أو ما (يجب أن يكون اسمه على منهب الخليل والأخفش القطع)[٥]، فالاختيار السليم لديه تجنبه[٦] وإن كان بعض الفصحاء قد استعملوه، لأنه يعرقل انسياب الإنشاد ويشل الايقاع فيبعده عن الجزالة وينزل به إلى رتبة الأوزان المستضعفة لاضطرابها: (ولو كان لقول الأعشى:

ومصابُ غاديةٍ كأنَّ تجارًا

نشرتْ عليه بِزها ورِحالها

ما شاء الله من الثمر والغلة لم تعرض لأخذه قفا نبك، لأنها ملكة ولأنه مقعد)[٧]. ومثل هذا الحرص على صون اكتمال موسيقى الكامل وامتداد حركته يفسر لزومه الردف في ضربه الثاني[٨]، واكتفاءه بضربيه القويين في كل أشعاره[٩]، رغم أن هذا الوزن يعتبر بضروبه التسعة أغنى الأوزان كلها بالايقاعات المتنوعة، فغريزته ومذهبه

---

(١) انظر مثلاً العقد الفريد: ٤٥٦/٥.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣، حيث قوله: (ومن روى (تَشْأى العيون أولَقا) صار في البيت زحاف يكره، وهو الذي يسمى الوقص).

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٧. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢، حيث يعد الخزل إخلالاً باستقامة الوزن.

(٤) انظر رسائله / عطية: ص ١١٨. والمقصود قطع العروض (متفاعي).

(٥) ف. والغايات: ص١٣٥. وانظر الإشارة في نفس الصفحة إلى أن الأخفش ذكره في ما أغفله الخليل، وإلى أن أبا عبيدة يسميه الإقواء.

(٦) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٧) رسالة الأخرسين / رسائله / إ. عباس: ٦٩/١.

(٨) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٥، حيث يشير إلى أن الردف لازم في الضرب الثاني من الكامل إلا أن يشذ استعماله غير مردف.

(٩) إلا نماذج جد قليلة سنقف عندها في مبحث لاحق.

الشعري كانا يغريانه بخصيصة واحدة في الأوزان هي خصيصة الجزالة والقوة لا الرقة واللين.

II – الـوافـريـات:

يشـارك الـوافـر الكامل في الانتسـاب إلـى دائـرة المؤتلف، ويشبهه في كثرة الحركات لاجتماع السبب المنتشر والمضطرب[1] في فواصل أجزائهما، لكنه يختلف عنه بورود فواصله متأخرة عن الأوتاد، وهو تأخر يحول الثقل الرزين الذي تستريح له الغريزة في أجزاء الكامل إلى ثقل مبالغ فيه، ينجم عن إحساس السمع بعجز موسيقى الجزء عن التصاعد أو الاحتفاظ بالتوازن لوقوع الوتد في أوله وتوالي الحركات بعده. وقد أحست طباع القدماء بهذا الثقل فصححت هذا الخلل الموسيقي بحذف السبب الخفيف من آخر الفاصلة وتسكين السبب الثقيل ليصبح (فعولن) آخر ما يصل إلى السمع عند الإنشاد، وهذا التقويم الغريزي هو ما عبر عنه العروضيون بلزوم القطف فيه وعدم استعماله على صورته الدائرية، فقد ذكروا أنه (إنما التزم في الوافر أن يستعمل مقطوفًا لأنه شعر كثرت حركاته فاستثقلت، فحذف من آخر عروضه وآخر ضربه تسهيلًا وتخفيفًا، وآثروا من الحذف ما بقي به الشعر عذب المساق لذيذ المذاق وهو القطف)[2].

وهذه العذوبة التي تنشأ من استعماله مقطوفًا هي ما قصد إليه أبو العلاء بجعله الوافر عند الإنشاد (تعلة للمسافر)[3]، لأن تليين الثقل بالانتقال إلى فعولن يمنحه بعض رقة المتقارب، وهي رقة إذا مازجتها طلاوة الهزج بعصب مفاعلتن أضفت على الايقاع نفسًا طويليًّا جليلاً، وعذوبة تفوق في تأثيرها المطرب عذوبة الطويل نفسه. ويبدو هذا التفوق في الإطراب واضحًا عند مقارنة استعمال الوافر من حيث هو ضرب بما سواه

---

(١) يستعمل أبو العلاء مصطلح المنتشر لوصف السبب الثقيل، والمضطرب لوصف السبب الخفيف. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٣.

(٢) العيون الغامزه: ص ٦٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٧.

من أضرب الأوزان الأخرى، فخصيصة الإطراب المقترن بالجزالة هذه مقصورة في الوافرعلى الضرب الأول المقطوف وحده، ولذلك لم يسمح الشيخ للضربين الآخرين بأن يشاركاه في حمل بعض المعاني الشعرية ولو للتجريب كما جرب إيقاع ما لان وضعف من أضرب الكامل والبسيط.

فالوافريات قد بلغت في السقط ١٣ قطعة (٨٥، ١٥٪)، وفي اللزوم ٢١١ قطعة (١٣،٢٨٪)، وأربع قطع في الدرعيات (١٢،٩٠٪)، وكلها من الضرب الأول. وهي نسب تدل على تقدمه على جنس الكامل في اللزوم وعلى البسيط في السقط وعليهما جميعًا في الدرعيات، لكننا عندما ننظر إلى هذه الوافريات من حيث هي ضرب واحد ونقيسها إلى ما نظمه على كل ضرب من أضرب الأوزان الأخرى كلِّها جزلةً ولينةً، نفاجأ بأن الوافر الأول قد جذب بعذوبته غريزة الشاعر فقدمه في سقط الزند واللزوم تقديمًا مطلقًا على أضرب الطويل والبسيط والكامل كلها[1] من حيث هي أضرب لا أجناس، وكذا على نظيراتها في الدرعيات إلا الطويل الثاني، وهو استثناء يفسر المنحى الحماسي الذي نحاه الشاعر في اختيار بعض أوزانها.

ويجعل العروضيون – كعادتهم في تقسيم الزحافات – للوافر زحافًا حسنًا هو العصب، وآخر صالحًا هو النقص، ويستقبحون فيه العقل، وكرمُ السوس – في رأي الشيخ – يحيد بالشعراء عن شناعة[2] الوافر بالزحافين الأخيرين، لكنه لا يعد اجتنابهما فضيلة يحمد[3] عليها الشاعر لأن العقل مفقود[4] في شعر العرب، و(أما النقص فقليل كقلة العقل، إلا أنه قد جاء بيتان يحملان عليه ولهما وجه غيره)[5]. ويحذر الشيخ الشعراء من خرم مفاعلتن سالمًا ومعصوبًا رغم وروده[6] في الشعر،

---

(١) فضلًا عما دونها من الأوزان.
(٢) رسائله / عطية: ص ١١٣.
(٣) نفسه: ص ١١٥.
(٤) نفسه: ص ١١٣.
(٥) نفسه: ص ١١٣.
(٦) نفسه: ص ١١٦. وانظر قوله في اللزوم: ٢/٨٣: أخو الحرب كالوافر الدائري ... أعضب في الخطب أو أعقص.

أما (الخرم في المعقول فليس تركه بفضيلة إذ كانا مهجورين في الجاهلية والإسلام)[1]. ويظل العصب وحده النقصان المقبول لديه وإن كثر، لأنه (زحاف لا يبين في الغريزة على معهود الناس كما قال عمرو بن كلثوم:

أبـــا هـــنـــدٍ فـــلا تـــعـــجـــلْ عـلـيـنـا
وأنـــظـــرنـــا نـــخـــبِّـــرك الـيـقـــيـــنـا

فهذا معصوب في أربعة مواضع وهو محتمل لا ينكسر)[2]، ولخفائه ينقض الرأي الذي زعم أن الشاعر حرك الياء كراهة للعصب في قوله:

أبـــيـــتُ عـــلـــى مـــعـــاري فـــاخـــراتٍ
بـــهـــنَّ مـــلـــوب كـــدم الـــعـــبـــاطِ

لأن (في هذه الطائية أبياتًا كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها على هذا القري، وكذلك قوله:

عَـــرفـــت بـــأجـــدثٍ فـــنـــعـــاف عـــرق
عـــلامـــاتٍ كـــتـــحـــبـــيـــرِ الـــنـــمـــاطِ

فيه زحافان من هذا الجنس، ثم يجيء في كل الأبيات إلا أن يندر شيء)[3]، ولأنه لو قال: «على معار فاخرات» (لم يخل بالبيت، وإنما كان ينقصه حركة لا يشعر بها في الغريزة)[4]. ومن الأحكام اللطيفة التي انتهى إليها ذوق أبي العلاء وخبرته بعد استقرائه لاستعمال الوافر في أشعار الفصحاء، أن هذا الوزن لا يرد مقيدًا إلا أن يتكلف، ولم يفته إيراد ابن القارح لقول الشاعر المحدث:

أبـــا عـــثـــمـــانَ أنـــتَ قَـــريـــعُ قَـــومـــكْ
وجـــودكَ لـــلـــعـــشـــيـــرةِ دونَ لـــومـــكْ

---

(١) رسائله / عطية: ص ١١٦. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨، حيث الإشارة إلى أنواع الخرم التي تدخل الوافر فتخل به.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٩.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٦٩ - ٣٧٠.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

تمتع من أخيك فما أراهُ

يراكَ ولا تراه بعد يَومكْ[1]

فعقب على البيتين بقوله: (والبيتان اللذان رواهما الناجم عن ابن الرومي مقيدان، وما علمت أنه جاء عن الفصحاء هذا الوزن مقيدًا إلا في بيت واحد يتداوله رواة اللغة، والبيت:

كأنَّ القومَ عشُّوا لحمَ ضأنٍ

فهم نعجونَ قد مالتْ طِلاهمْ

وهذا البيت مؤسس، والذي قال ابن الرومي بغير تأسيس)[2]. والعبارة الأخيرة ليست استحسانًا للوافر المقيد إذا أسس، ولكنها إبراز لشناعته إذا قيد مجردًا بالقياس إلى ما هو دونه قبحًا، وإلا فإشارته إلى تداول الرواة للبيت تظل التنبيه الضمني على أنه من الشواهد العلمية، والشاهد العلمي لديه ليس ملزما لأهل الغريزة من حيث هو شعر كما اتضح[3]. ودقة هذا الحكم تجعلنا نعتقد أن الشاعر في بناء قوافي بعض وافرياته كان يتعمد أن يضلل النقاد ويوهمهم بأنه أخل باستعمالات الفصحاء، ومن بين هذه الوافريات درعيته:

غَدا فوداي كالفُوديـنِ ثقلاً

وأضحى الشيبُ بينهما عِلاَوَهْ[4]

وأختها (عليه السابغات فإنهنهْ)[5]، ولزوميته (لأمواه الشبيبة كيف غضنهْ)[6]. وقد وصف بعض الفضلاء في مبحث له عن هاءات القوافي الشيخ بأنه (افتن في استعمال هاءات السكت وأغرب فيها مع إجادة في ذلك، لا سيما في ما نظمه في الوافر، وقد التزم في كل ذلك ما لا يلزم)، ثم عقب بقوله: (وأجود قصائده من هذا النوع عندي درعيته:

---

(١) انظر رسالة ابن القارح: ص ٤٠.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٣.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٤) الدرعيات / سقط الزند / ش: ص ١٨٧٨.

(٥) نفسه / سقط الزند / ش: ص ٢٠٠١.

(٦) اللزوم: ٢/٥٢٢.

عــلــيــكَ الـــســـابــــغـــاتُ فـإنــهــنــه
يــدافــعــن الـــصـــوارم والأســــنـــهْ)[1]

وإشارته إلى أن الشاعر لزم ما لا يلزم تفيد أنه يعد الهاء هي الروي، وهو نفس ما يستفاد من إشارته في كتاب آخر إلى أنه في الدرعيتين المذكورتين التزم (حرفين على النحو الذي في اللزوم)[2]. وقد تبعه دارس آخر في هذا الوهم وهو يتعرض للروي المقيد وللهاء الساكنة باعتبارها أوضح الرويات المقيدة في سقط الزند[3]. ولم تخل إشارة طه حسين إلى التزام الشيخ ما لا يلزم [4] في قوافي اللزومية المذكورة من شبهة الوهم. ومفهوم كلام هؤلاء النقاد أن الهاء الساكنة في هذه الوافريات هي الروي، وأن ما قبلها ملتزم غير لازم، والواجب حسب هذا الوصف أن يكون الشيخ قد استعمل نفس الوافر المقيد الذي استقبحه ونبه على نفور الفصحاء منه، لكن هذا اللبس يرتفع عندما نعود إلى معيار أبي العلاء الذي يجعل الروي في البيت الأول الواو، وفي البيتين الآخرين النون، أما الهاء فهي للوصل لأنها لا تكون رويًّا إلا إذا سكن ما قبلها أو كانت من سنخ الكلمة، أما إذا تحرك ما قبلها (وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف مثل قولك: يديه وغلاميه وذاكيه وضاريه، فهي وصل لا غير، ولا يجوز أن تجعل رويًّا)[5].
ورغم ذلك نجد بعض الإشكال في أسلوب استعماله الوافر في لزومياته المقصورة:

ســــريْـــنَـــا، وطـــالـــبـــنـــا هـــاجـــعٌ
وعــنــدَ الــصَّــبـــاحِ حَــمــدنــا الــسُّــرى
بـــنـــو آدمٍ يــطــلــبــون الــثَّـــرا
ءَ، عــنــد الــثــريَــا وعــنــد الــثَّـــرى[6]

(1) المرشد: ١/٦٥.
(2) القصيدة المادحة: ص ٨٦. والملاحظ أنه يقول في الصفحة ٩٥: (وقصيدته النونية عليك السابغات فإنهنه).
(3) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨.
(4) مع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ - ١٦٢.
(5) مقدمة اللزوم: ١/٣٢..
(6) اللزوم: ١/٧٦.

فهذه اللزومية قد وردت في فصل الألف، والراء فيها حرف غير لازم تكلف الشيخ لزومه قبل الروي، وهي بذلك تعد من الوافر المقيد. ويبدو أن الشاعر لم يكن يستقبح هذا الاستعمال لسببين: أولهما أن التقييد في اللزومية لم يأت بالسكون الصريح، ولكن بالمد الذي يعد عند الإنشاد نظيرًا لعدة متحركات، وهو ما يجعله شبيها بخفة تقييد الطويل الأول في المقصورات[1] رغم شذوذه في غيرها. والثاني أن التزام الراء يجعل القصيدة عند تجاوز التكلف أو عند فصلها عن الديوان رائية صريحة، لأن المقصورات لا تنسب إلى الألف إلا إذا اختلف ما قبلها[2] أو قيد الإنشاد طريقة أدائها[3]. وقد ذكر الشاعر نفسه في ديباجة فصل الألف أن لزوميات هذا الفصل يمكن أن تنسب إلى الحرف الذي قبل الألف بجواز عدها وصلا[4] وهو الأقوى في النظم[5]، ولذلك تعتبر هذه الوافرية المقصورة المقيدة في ظاهرها رائية مطلقة فرض قضاء حق التأليف[6] المتكلف على الشيخ أن يوردها في الفصل المذكور. إن عذوبة الوافر في الأول في سمعه كانت ألذ من أن يشنعها بالخروج إلى الأضرب اللينة المستضعفة كما فعل في بعض البسيطيات والكامليات، أو بتجريب الاستعمالات الشاذة كما فعل في إحدى الطويليات، ولذلك كانت موسيقى الوافر في دواوينه الثلاثة صورة للعذوبة الجزلة الصافية التي لم تشبها حتى في اللزوم شائبة التجريب واللعب بالايقاعات.

لقد كانت جزالة الايقاع هي السمة التي ارتضاها مذهبه الشعري وغريزته في الأوزان، ولم تخرج هذه الجزالة لديه عن خمسة أضرب شريفة من الطويل والبسيط وثلاثة أضرب قوية من الوافر والكامل، وهو عدد قليل بالقياس إلى الأضرب الثلاثة

---

(١) انظر ما تقدم، ومقدمة اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٥/٥٠٢.

(٣) انظر مقالة: البنية الصوتية في الشعر بين الكتابة والإنشاد / مجلة دراسات سيميائية، العدد: ٢/١٩٨٨: ص ٣٣.

(٤) اللزوم: ١/٧٢.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٦) نفسه: ١/٣٩.

والستين(٦٣) التي ذكرها الخليل وغيرها[١] من الأضرب المستدركة والمولدة. لكن هذا المجال الايقاعي المحدود كان في غريزته ومعاييره النقدية أقدر من كل ما سواه على استيعاب الشعرية في صورتها الصافية الأصيلة، فهذه الأوزان بكثرة حروفها وحركاتها وانسجام أجزائها استطاعت أن تجمع بين الرزانة الايقاعية والعذوبة الجزلة البعيدة عن التخنث، لتكون القالب الذي يمكن الشاعر الجاد من أن يبلغ غرضه[٢] ويطرب السمع في آن واحد، لذا لا نستغرب أن تكون الأوزان الجزلة التي لا تتجاوز ثمن الأضرب الخليلية قد هيمنت على متنه الشعري كله وتحكمت في موسيقى ثلاثة أرباع ما نظمه، فقد ركب أبوالعلاء أوزان المتجزلين في ٦٣ سقطية من ٨٢، و١١٨٢ لزومية من ١٥٨٨، و١٩ درعية من ٣١، أي ما نسبته على التوالي (٨٢، ٧٦٪) و(٤٣، ٧٤ ٪) و(٦١،٢٩ ٪). ولا يعد تراجع هذه النسبة في الدرعيات دليلًا على تحول تصوره النقدي لهذه الأوزان، فالحث على الجهاد الذي نظمت من أجله الدرعيات فرض عليه أن يجعل للسريع الرجز مجالًا موسيقيًّا واسعًا بعض الشيء لطبيعته التحميسية [٣].

إن المتأمل في هذه النسب العالية يصل بسرعة إلى أن أبا العلاء اختار لمتنه الشعري الطبقة العليا من الأوزان لجزالتها، وهي نفسها الأوزان التي قدمها في تنظيره النقدي ونصح الشعراء بركوبها، أما ما تبقى من الأضرب والأجناس فقد جعلها في معظمها طبقة نازلة عن الأولى لليونتها وافتقارها إلى الجزالة، أو لركاكتها وغلبة التكلف عليها. ورغم استعماله بعضها في ما تبقى من أشعاره تظل – في تصوره النقدي لها – أوزانا لينة أو مستضعفة لا يحسن بالشعراء ركوبها أو اتخاذها سبيلًا إلى شحذ القريحة وتجويد الصناعة، إلا أن تكون من الأوزان القليلة المقبولة التي تقارب الطبقة الأولى دون أن تلحق بها.

****

(١) انظر العقد الفريد: ٤٧٧/٥، وتيسير علم العروض والقوافي: ص ٥١، والعروض والقافية: ص ٢٢٧ – ٢٣٥.

(٢) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٨.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٠، حيث يشير إلى علاقة الرجز بالحروب.

المبحث الثاني

الأوزان المستلانة والمستضعفة

يلحق أبو العلاء بهذه الطبقة كل الأجناس والأضرب التي لا تنتسب إلى الطبقة الأولى، وإذا كان طول الوزن وكثرة وروده لدى الفصحاء قرينة يعتمد عليها في وصف بعض الأوزان بالجزالة، فإن تخنث الايقاع وانكساره يبعدانه عن القوة، وقد ينزل إلى رتبة الضعف إذا تجاوز ذلك إلى الشذوذ والاضطراب وإن طال وكثرت أجزاؤه أو نسب إلى عصر الفصحاء.

أما ما قصر من أراجيز القدماء وأوزان المتحضرين والمحدثين أو تكلف من استعمالات المتأخرين فالضعف فيه - لدى الشيخ - متأصل. ولم يشفع للأوزان القصيرة لديه رقتها الحضرية، فتباديه كان يفرض عليه التمسك بالجزالة ورفض الرقة ولو مالت إليها نفسه.

وكما تتفاوت الأوزان الجزلة لديه في القوة تتفاوت الأوزان المستلانة في الليونة والضعف، فبعضها مقبول لديه على ليونته وتخنثه، وبعضها صغير محتقر وإن رق، وبعضها مرفوض مُسْتركٌ، وبعضها مراح. ويبدو تصوره النقدي لما استلانه واستضعفه من الايقاعات منسجم في عمومه مع منجزه الشعري، إلا نماذج جد قليلة جرته إليها نزعة التجريب التي هيمنت عليه عند نظم اللزوميات. ولتبين الدلالة النقدية لحضور ما استلانه من الأوزان في دواوينه أو غيابه نصنفها حسب تصور الشيخ لها التصنيف المقترح الآتي:

أولًا - الأوزان الخفيفة والمخنثة:

يصف الشاعر المديد والرمل والخفيف بأنها «عامة الأوزان»[1]، وهي تسمية تدل على أنها رغم بنائها السداسي لا ترتفع لديه إلى رتبة الرؤساء التي وضع فيها الكامل والوافر وهما سداسيان، لأنها تنزل إلى رتبة الأوزان الرباعية القصيرة التي مثل لها هي الأخرى ببيوت العامة[2]. وقد وصفها بالقصر ضمنيًّا في نعته الصريح لأضرب المديد بأنها أوزان قصار[3]، وهو الوصف الذي أربك بعض الدارسين[4] لأن المديد في أصله الدائري ثماني كالطويل والبسيط، وسداسي في الاستعمال كالوافر والكامل، لكن التأمل في تصوره لبناء الأوزان يبين أن اشتراك بعضها في عدد الأجزاء لا يجعلها بالضرورة في رتبة واحدة، فقوة الوزن أو ضعفه لديه لا يحددها عدد أجزائه فحسب، ولكنْ عدد حركاته وانسجام تركيب أسبابه وأوتاده داخل الجملة العروضية الكبرى، ومدى مقاومة هذه الجملة للنقصان والتغيير أو تحملها له.

إن أضرب الوافر والكامل التي جُعلت من الرؤساء تختص دون باقي الأوزان السداسية التي جعلها من العامة بكون أجزائها متجانسة، وبكونها مبنية على فواصل صغرى لا تظهر أصلية في الأوزان الأخرى، وحركاتُ الجزء المبني على الفاصلة أكثر من حركات أي جزء عروضي آخر في منظومة الخليل [5]. وقد تبين من دراسة المقبول من زحافات الوافر والكامل أن هذين الوزنين لا يحتملان إلا نقصانا يسيرا هو تسكين المتحرك بالعصب أو الإضمار، وهي خصيصة تحفظ للوزن طوله وانسيابه وتصونه من التكسر[6] والانخناث.

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥١٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٤) أبو العلاء الناقد: ص ٢٧٧.

(٥) لا نعتبر هنا الأجزاء التساعية التي أضافها القرطاجني لبناء نظريته العروضية. انظر منهاج البلغاء: ص ٢٢٧.

(٦) المقصود بالتكسر هنا الليونة والتعطف الايقاعي الكامن في تركيب الوزن، لا الكسر من حيث هو خلل عروضي.

أما الأوزان السداسية الأخرى[1] فتفتقر إلى هذه المناعة لأنها مبنية كلها على فاعلاتن، وهو جزء معرض بوقوع السببين الخفيفين في طرفيه لنقصان قبيح هو الشكل الذي ينقله إلى فعلات، فيصبح كالأسير الذي ربطت رجلاه إلى عجزه[2]، وهذه نقيصة سلم منها الوافر والكامل واختص بها المديد والرمل والخفيف: (وإنك لتجد في عامة الأوزان مثل المديد والرمل والخفيف شكل العجز وشكل الطرفين... فشكل العجز في الشعر هوأن يجتمع في الجزء سقوط السابع للكف، والخبن وهو سقوط الثاني، ويكون ذلك الخبن لغير معاقبة)[3].

إن افتقار هذه الأوزان في أصلها الدائري إلى كثرة المتحركات، وإلى التجانس البسيط أو المركب[4] للأجزاء، يجعلها في غريزة الشيخ ومذهبه الشعري خفيفة مخنثة مائلة إلى الليونة، ويبرز تخنثها وتزداد ليونتها ضعفا كلما كثر النقص منها. ولمَّا كان التخنث سمة أسلوبية مناقضة للجزالة عدها الشيخ - رغم ورودها في الشعر الجاهلي والإسلامي القديم - ظاهرة شعرية مرتبطة بالحياة الحضرية التي عاشها العرب قبل الإسلام وبعده في التخوم والقرى: (وتوجد هذه الأوزان القصارفي أشعار المكيين والمدنيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوضاح اليمن والعرجي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه كان من سكان المدر بالحيرة)[5].

ومعروف أن ابن سلام خصص لشعراء القرى في كتابه ملحقًا خاصًّا[6] ولم يخلطهم بطبقات الفحول، لاختصاص أشعارهم بأساليب شعرية حضرية تخالف أساليب أهل البادية وطرائقهم. ولم يكن الشيخ يبالي بكون عشاق هذه الأوزان من

---

(١) المقصود الأوزان المذكورة سابقًا وهي المديد والرمل والخفيف.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٣) نفسه: ص ٥٩٦ - ٥٩٧.

(٤) التجانس البسيط هو الناجم عن ترديد جزء واحد، والمركب هو ما يتولد من ترديد جزأين في آن واحد: خماسي وسباعي (أو العكس).

(٥) الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٦) انظر طبقات فحول الشعراء: ٢١٥/١.

مشهوري الشعراء في الجاهلية والإسلام، فهذه الطبقة كانت ممن يوصفون لديه بالضعفاء، لأن الفصاحة الشعرية الأولى[1] - لديه - لها صورة واحدة هي الجزالة، وما يخالف هذه الجزالة من أساليب القدماء (إنما يجيء في أشعار الضعفاء منهم كالعرجي وطبقته)[2].

ويلحق بهذه الأوزان السداسية المستخفة سداسيين أخرين يصفهما بالخفة والمهانة لاحتمالهما ثقل علبط هما الرجز والسريع. ويظل المتقارب الثماني المستعمل الوحيد الذي لم يلحقه الشيخ بطبقة الأوزان الجزلة، ولا يظهر أن غريزته كانت تسترك موسيقاه، فعذوبته المتولدة من توالي فعولن فيه لا ينكرها السمع، ولكنها عذوبة تميل إلى الرقة لافتقارها إلى الجزالة التي يوفرها في البحور الثمانية الأخرى طول الأجزاء السباعية وامتدادها لأن أجزاء المتقارب خماسية كلها، وهو ما يجعل مجموع حروفها الأربعين يقل - رغم كون الوزن ثمانيًّا - حتى عن الحروف الاثنين والأربعين التي تتكون منها الأوزان السداسية، ولذلك كان قصر المتقارب بالقياس إلى الوافر والكامل كافيا لدى الشيخ للنزول به إلى رتبة الأوزان الخفيفة أو عامة الأوزان. ويتضح من قياسه الجزء الخماسي في المتقارب إلى مجموع حروفه أنه كان يعد تقاسم الأجزاء بالتساوي لهذا المجموع سببًا في عجز البناء عن تحمل النقصان، فخماسي هذا الوزن لا يدخله إلا زحاف واحد هو القبض، وهو تغيير يسير في الجزء لخفائه، لكن تجانس الأجزاء الثمانية يسمح بالنقصان منه ثمان مرات في البيت فينهب لذلك خمس حروفه، وهو نقصان لا يحتمله الوزن وإن احتمل نصفه: (كما بان سقوط الخمس في الضرب الأول من المتقارب، ولم يبن فيه سقوط العشر، وذلك أنك إذا أسقطت من ذلك الوزن الذي أصله أربعون حرفا ثمانية أحرف تبين خلله، نحو قول القائل:

سـرَّ وبـرَّ وجـادَ وعـادَ

وراضَ وعـاضَ ومَـنَّ وأنـعـمْ[3]

---

(1) انظر عبث الوليد: ص ١٩٧.

(2) نفسه: ص ١٩٧.

(3) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

وبيان الخلل لدى الشيخ مظهر من مظاهر الليونة والخفة والبعد عن الجزالة، وفي ذلك ما يفسر نزوله رغم بنائه الثماني عن طبقة الأوزان الجزلة.

ومن بين الأوزان والأضرب التي استعملها الشاعر لا يشارك هذه المجموعة الموسومة بالخفة والتخنث والليونة رتبتها إلا ثلاثة أضرب متفرعة عن الأوزان الجزلة، هي مخلع البسيط والكاملان الرابع والخامس، أما الأضرب الباقية فمنزلتها دون ذلك لبيان ضعفها لديه. ويعد سقط الزند المنجز الشعري الذي يكشف بوضوح عن تصوره الجمالي لايقاعات هذه الأوزان وكل ما سواها من إيقاعات الشعر العربي وعن موقفه النقدي الدقيق منها، ولذلك نتخذ نسبة ترددها وترتيبها فيه معيارًا لدراسة تجلياتها الجمالية في متنه الشعري. وننبه على أن كثافتها في اللزوميات تبدو أدل من حيث الكم، إلا أنها دلالة نظمية تشهد بأن الشيخ كان – بعد تحلله من التوبة وعودته إلى الموزون – ينظم وهو متحرر[١] من سلطة الغريزة وأصول مذهب التبادي الشعري اللذين أثمرا ديوانه الأول.

I - الخفيفيات اللينة:

يسمي الشيخ الخفيف الوزن الحثيث[٢] لخفته وسرعته وقد شغل هذا الوزن في سقط الزند ست قطع (٧،٣١٪) كلها من الضرب الأول منها مرثيته المشهورة[٣]. ويظهر أنه كان متأثرًا في ركوبه هذا الجنس واقتصاره على ضربه الأول خطى صفيه أبي الطيب المتنبي الذي اكتفى (بالأول من الخفيف)[٤] وأهمل الأضرب الأخرى، إلا أن تقديمه هذا الوزن في السقط على باقي الأوزان اللينة يدل على أن غريزته كانت تجد

---

(١) استمر هذا التحرر طيلة المدة التي نظم فيها الاستغفار والجامع، ولم يعد إلى التقيد بالغريزة إلا بعد اكتشافه نمط الدرعيات.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

(٣) قوله: غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي. سقط الزند / ش: ص ٩٧١.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

فيه فخامة[1] خفية تجعله أقرب تلك الأوزان إلى الطبقة الأولى. ويظهر هذا الميل النسبي إلى الخفيف الأول واضحًا في اللزوم والدرعيات، فمن بين ٧٥ لزومية خفيفية وردت ٧١ قطعة على الضرب الأول (٤٧، ٤٪ من مجموع اللزوميات)، وجاءت درعيتان من ثلاث خفيفيات على نفس الضرب، وهما من المطولات في ديوانه الصغير.

وتشير قواعد العروضيين إلى أن الخبن في الخفيف حسنٌ، وأن الكف فيه صالح والشكل قبيح، ولا نجد لدى الشيخ ما يوضح موقف الغريزة من هذه الزحافات، فهو يشير ضمنيا إلى قبح الشكل[2] ولكنه لا يبين رأيه الواضح في الكف[3]، إلا أن تنبيهه على أن الخبن يكون لغير معاقبة[4] يومئ إلى أنه كان يميل إلى أن تكون المعاقبة بحذف الثاني لا السابع إذا لم يثبتا جميعًا. ويتبين من أشعاره أنه كان يختار الخبن لخفائه كما اختاره أبو الطيب الذي اكتفى في خفيفياته بالخبن والتشعيث كما ذكر الشيخ[5]، والطريف أن تلميذه التبريزي يستعير منه معيار الخفاء في الغريزة والزيادة الناجمة عن الرد إلى الأصل ليحكم على أحد أبياته الخفيفية بعدم الاعتدال. فالشيخ يقول في درعيته:

جـاريًـا مـاء الحـتـفِ مـن غـيـر الـدهْـ

ـرِ إلـيـه كـالمـاءِ فـي الأنـبـوبِ[6]

والتلميذ يرى واهما أن هذا البيت (فيه زيادة وهو موضع لام «الحتف»، وهو الأصل عند الخليل، وكان الأخفش يرى أنها زائدة. لو حذفت اللام عند اللفظ لتبين في

---

(١) انظر المرشد: ١/١٩٢، حيث يشير المؤلف إلى أن الخفيف يجنح إلى الفخامة إذا قيس إلى السريع والمنسرح، ويبدو دون الطويل والبسيط.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ - ٥٩٧، وما تقدم.

(٣) انظر إشارته إلى أن الخليل يجوِّز كفَّ العروض في الخفيف: عبث الوليد: ص ١٥٧. وانظر قوله في اللزوم: ٢/٢٨٠: وفاعلاتن ومفاعيلها ... تكف في الوزن ولا تخبل

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦ - ٥٩٧، حيث يتحدث عن المعاقبة وشكل العجز والطرفين في الخفيف والرمل والمديد.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٦) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٨٥.

الغريزة اعتدال الوزن)[1]. ومقصود التبريزي أن الشاعر لم يخبن مستفعلن فزاد حرفًا حسب رأي الأخفش، أو رد الجزء إلى الأصل حسب رأي الخليل، لكن السياق الذي استعار له هذا المعيار مختلف، لأن الشيخ ذكر ذلك عند تعرضه لبيت من المنسرح أفسد فيه البحتري الإيقاع[2] بتركه الطي الملازم للضرب وعودته به إلى أصله على رأي الخليل، وهو ما يعده الأخفش زيادة. ولم يكن الشيخ يقصد بإيراده الرأي الأخير أنه يختاره، ولكنه أورده للتذكير بأن الضرب في المنسرح الأول كثر طيه في الاستعمال فلزم حتى أصبح هذا الزحاف المستحسن كالأصل فيه، ولم أعثر على ما يفيد أنه يعد الخبن في مستفع لن الخفيفية ملازما له ملازمة الطي[3] لضرب المنسرح الأول. والواضح من أول بيت في مرثيته الخفيفية، وكذا من بعض أبيات الخفيفيات الأخرى، أنه لم يكن يستثقل سلامة مستفع لن من الخبن حتى يجعله زحافًا لازمًا، فقوله:

غير مجدٍ في ملَّتي واعتقادي
نوحُ باكٍ ولا ترنُّم شادِ[4]

لا يختلف عن بيت الخفيف الذي وصفه التبريزي بعدم الاعتدال لورود الجزء المذكور فيه غير مخبون. والتغيير الوحيد الذي اهتم الشيخ ببيان تأثيره في إيقاع الخفيف هو علة التشعيث، وقد سماها زحافًا اعتبارًا لعدم لزومها أو اختيارًا منه للمصطلح القديم الذي يصف كل تغيير يدخل الوزن بأنه زحاف ولو كان علة، والمقصود بذلك تحول فاعلاتن في ضرب الخفيف إلى مفعولن. ويقيد الشيخ التشعيث بورود الروي فيه مردوفًا، أما ما أتى منه في القوافي المجردة من الردف فإنه يكون فيها – في رأي الشيخ – إخلالًا بالايقاع يجب أن تصان الأبيات عنه كما صان البحتري وتدي

---

(١) شرحه / ش: ص ١٨٨٥.
(٢) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٢، وما تقدم: عجائب البحتري: ٤٦/٢.
(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٤.
(٤) سقط الزند / ش: ص ٩٧١، ومثله في السلامة قوله: قال صحبي في لجتين من الحند دس والبيد إذ بدا الفرقدان. نفسه: ص ٤٣١.

سينيته عنه، (فإن وزن السينية إذا كان مستعملًا بالردف جاء في الجزء الذي يقع فيه اللين زحاف يسمى التشعيث لم يمتنع منه الشعراء في الجاهلية ولا الإسلام)[1]، فإذا توافر الردف قيد هذا الزحاف / العلة باستعماله في الضرب دون العروض إلا في بيت التقفية لاحتمال البيت إياه في آخره فقط ولذلك نجده يعيب على أبي عبادة تشعيثه عروض الخفيف في قوله:

لـيـسَ يـنـفـكُّ هـاجـيًـا مـضـروبًـا

ألـــفَ حـــدٍّ أو مـــادحًـــا مـصـفـوعًـا

ف (قوله: مضروبًا، فيه زحاف لم تجر عادة المحدثين باستعماله، وهو قليل في أشعار المحدثين، وإنما يجيء في آخر البيت أو في نصفه الأول إذا كان مقفى... فإذا لم يكن البيت مقفى كره أن يستعمل مثل هذا. وأكثر الرواة ينشدون قول الحارث بن حلزة:

أســــدٌ فـــي الـلـقـــاء ذو أشـبـــالٍ

وربـــيـــعٌ إن شـنـعـتْ غـبـــراءُ

قوله: أشبال، مثل قوله: مضروبًا. وروى ابن كيسان: (أسد في اللقاء ورد هموس)، وقد اختار الناس هذه الرواية لسلامتها في الوزن)[2]. ويعيب عليه نفس الإخلال مرة ثانية وهو يقف عند قوله:

فـــتـــراهُ فـــي حـــالـــهِ مـحـسـودًا

وتـــــراهُ فـــي حـــالـــه مـرحـومًـا

ف (هذا البيت في نصفه الأول نقص لم تجر العادة بأن يستعمل مثله)[3] وإن روي ما يشبهه. والنقصان الذي يستقبحه الشيخ في الصدر هو نفس النقصان الوارد في

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٠. والمقصود قول البحتري: صنت نفسي عما يدنس نفسي....

(٢) عبث الوليد: ص ١٤١.

(٣) نفسه: ص ٢١٥.

العجز، والأصل لديه في إيقاع الأبيات أن يأتي العجز على مقدار الصدر[1]، لكنه لا يقبل هذا التساوي في الخفيف إذا كان ينجم عن النقص من العروض بالتشعيث. ويتضح من استعماله لهذه العلة غير اللازمة أنه لم يكن يعده مقبولاً فحسب ولكن مستلذًّا، فخفيفياته في السقط والدرعيات قد وردت كلها على قواف مردوفة ليكون تشعيث الأضرب عند دخوله سليمًا في الغريزة. ولا نعثر في اللزوميات نفسها إلا على خفيفيات معدودة جردت فيها القوافي من الردف فتنكب فيها التشعيث لقبحه فيها كرائيته:

هـــي طـــرقٌ فـمـن ظـــهـــورٍ وأرحـــا
مِ ودنـــيـــا أتـــتْ بـظـلـمٍ وقـــمـــزْ[2]

ونستخلص من هذه العناية الخاصة بتجويد الخفيفيات وتقديمها على أخواتها في الرتبة في السقط والدرعيات أن غريزته لم تكن تنفر من الرقة المعتدلة التي يتميز بها بناء الخفيف، لكن تباديه فرض عليه التقليل منه وتحاميه كما تحاماه فحول الشعر الرصين قديمًا لما وجدوه فيه من رقة رغم صلاحه للتفخيم [3].

II – المتقاربيــات:

ذكر الشيخ أن صفيه أبا الطيب جاء في شعره بالمتقارب الأول والثالث[4] دون الأضرب الأخرى، وهما نفساهما الضربان اللذان ركبهما الشيخ في متقاربيات السقط، فمجموع ما نظمه من هذا الوزن أربع مقطوعات، اثنتان من الأول (٢،٤٣ ٪)، والأخريان من الثالث (٢،٤٣ ٪). لكن هذا العدد يعتبر نقديًّا عديم الدلالة، لأن مجموع أبيات هذه القطع الأربع التي تعود إحداها إلى مرحلة الصبا لا يتجاوز عشرين بيتًا.

---

(١) انظر قوله في اللزوم: ١/ ٦٢٢: وآخر الدهر يلفى مثل أوله ... والصدر يأتي على مقداره العجز.

(٢) اللزوم: ٥٩٨/١.

(٣) انظر المرشد: ١٩٢/١، حيث الحديث عن صلة الخفيف القوية بالحيرة التي جعلته يصلح للغناء والترقيق ويقدم عند إسلاميي الحجاز.

(٤) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

ويبدو أنه كان يجد في رقة المتقارب ورتابته المشوبة أحيانًا بنفس نظمي إيقاعًا يشين نسبه الشعري ويخل بالجزالة المتبادية التي كان يتقيد بها في أشعاره، ولذلك أهمله في ديوانه الأول.

ولما كان نظم اللزوميات قد تم بعيدًا عن رقابة منهبه في الشعر كان هذا الديوانُ المنجزَ الذي نافست فيه موسيقى المتقارب الرقيقة جزالة الأوزان المتقدمة، فاللزوميات المتقاربية بلغت ١٠٦ قطع (٦٧، ٦٪) كان حظ الضرب الثالث منها وحده ٩١ قطعة (٥،٧٣ ٪)، ثم يضطرب التوزيع فينزل إلى عشر هذا العدد مخصصًا تسع قطع للضرب الأول (٠،٥٦ ٪)، ومكتفيًا بقطعة واحدة من الثاني والرابع. ويتبين من تقدم الضرب الثالث المحذوف أنه كان يجد موسيقاه لتناسب قسيميه الأرق والأحلى في جنس المتقارب، وإذا كان هذا الجنس رغم رقته قد استطاع أن يتسلل محتشمًا إلى السقط فإن النفس الحماسي الذي بنى عليه درعياته قد حال دون تسلله إليها، فهذا الديوان يخلو مطلقًا من المتقاربيات.

ويدخل هذا الوزن فضلًا عن الخرم زحاف وحيد هو القبض، وتجانس أجزائه يسمح كما ذكرت بدخوله في أكثر من أربعة مواضع، لكن الشيخ يحذر من ذلك لأن هذا الوزن لا يحتمل سقوط أكثر من عُشر حروفه وإلا بان خلله[1] وأصبح القبض منكرًا[2]. وقد التزم الشاعر نفسه بهذا الحذر فاعتمد[3] ولم يخرم ولم يتعد في الجمع بين القبض والحذف مثل النقصان الوارد في قوله:

كـــأنَّ الـــغـــمـــامَ لـــهـــا عـــاشـــقٌ

يـــســـايـــرُ هـــودَجَـــهـــا أيـــنَ سَـــــارَا[4]

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.

(٢) رسالة الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.

(٣) الاعتماد في المتقارب هو عدم قبض الجزء السابق للعروض والضرب المحذوفين. انظر العقد الفريد: ٤٧٤/٥ - ٤٧٦.

(٤)سقط الزند / ش: ص ١١٣٧. ومثله في اللزوم (٤١٤/٢) قوله: أعاذل إن ظلمتنا الملوك فنحن على ضعفنا أظلم.

ويذكر الشيخ لهذا الوزن خصيصة تتجلى في كونه الجنس الوحيد الذي يحتمل حشوه ألفاظًا يتوسطها ساكنان متتاليان، لأن (الكلمة إذا اجتمع فيها ساكنان يتوسطانها لم يمكن أن تنظم في حشو البيت العربي إلا في موضع واحد كقوله:

فَرُمنَا القصاصَ وكان التَّقَصْ
فرضًا وحتمًا على المسلمينا

وليس ذلك بمعروف ولكنه شاذ مرفوض، وما شذ من كل الأسماء فإنه لا ينكسر به القياس)[1]، وعده هذه الخصيصة شذوذًا يفسر عدم ورودها في متقاربياته.

III – السريعيات الوافية:

يعد الشيخ السريع مثل الرجز وزنًا خفيفًا مهينًا[2]، ويستقبح فيه سرعته الرجزية التي تصطدم في آخر كل قسم بتوقف مفاجئ أو تحول في الإيقاع تفرضهما عند الإنشاد تغيرات الجزء مفعولات. ويصور هذا التعارض بين السرعة وما يكبحها قوله في اللزوم:

فلا تسرعنَّ فإنَّ السريـ
ـعَ يوقف حقًّا كما تعلمِ
فإن قلتَ ثانيه لا وقف فيـ
ـه قلنا وثالثه أصلم [3]

والسريع وزن تحاماه القدماء وشاع بين متحضري[4] الشعراء في الحجاز والشام قبل أن يولع به المحدثون في العصر العباسي، وقد ركبه امرؤ القيس وأبو تمام على فحولتهما وفخامة أشعارهما، ولعل الشيخ تأثر خطاهما – وهما بعض من

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.
(٢) نفسه: ص ٥١٤.
(٣) اللزوم: ٢/٤١٤.
(٤) انظر المرشد: ١/١٤٩، ١٥٤، ١٥٦.

اصطفى – في سريعياته الأربع التي تضمنها سقط الزند. وقد انفرد السريع الثاني الذي وصفه بأنه لا يوقف بثلاث منها (٦٥، ٣٪)، وحظيت السقطية الباقية بالسريع الثالث (٢١، ١٪)، ومنها فخريته:

ذلَّـــــت لمـــا تــصــنَــع أيَّـــامـــنـــا
نُــفُــوســنـــا تــلــك الأبـــيَّــــــاتُ[1]

ومرثيته: (أحسن بالواجد من وجده)[2] التي وصفها بعض الدارسين بأنها عقد نفيس[3]. لكن ما يلاحظ في هذه السريعيات الأربع أنها رغم تنوع أغراضها تشترك في نفَس خطابي بارد شاحب لا هو بالجزل العذب ولا اللين الرقيق، وهو شحوب يفسره وصف عبد الله الطيب للسريع بأنه وزن نزل به قربه من السجع عن مرتبة الأوزان القصار من حيث الإطراب، وعن مرتبة الطوال من حيث جلال النغم[4]، ولم يكن تحامي الشيخ هذا الوزن في السقط إلا هروبًا من هذه البرودة النغمية.

ويظهر أن هذا النفس الخطابي وجد في نظمية اللزوم ما سمح له بالبروز الكمي غير المقيد، فالسريعيات قد حظيت فيه بـ ١٠١ قطعة كان النصيب الأوفى منها (٥٩ ق / ١،٣٧٪) للسريع الثاني الذي قدمه في السقط، ثم أتى بعده السريع الأول بـ ٢٢ قطعة (١،٣٨٪)، فالسريع الثالث بـ ١٨ قطعة (١،١٣٪)، واقتسمت صورتا مشطوره اللزوميتين الأخريين. أما الدرعيات فقد وجدت في حماسية السريع الرجزي إيقاعًا مناسبًا لمقصدها النبيل، ولذلك لم يكن نصيب الأضرب الوافية من الدرعيات السريعية السبع إلا درعيتين اثنتين اقتسمهما السريع الأول والثاني (٣،٢٢٪ لكل ضرب).

ولم يهتم الشيخ بقيمة الزحاف في هذا الوزن لأنه يحتمل كأخيه الرجز ثقل علبط وتوالي الحركات فيه، وما يحتمل هذا الثقل يحتمل ما سواه، ولذلك نجده يجيء فيه

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٣٦.
(٢) نفسه / ش: ص ١٠٠٦.
(٣) الجامع: ١٠٧٧/٢.
(٤) المرشد: ١٤٩/١.

بالطي والخبن كما جاء أبو الطيب بهما فيه وفي الرجز، فـ (كلاهما غير قبيح)[1] في هذين الوزنين لتشابههما وتآخيهما في الخفة والمهانة واحتمال الثقل. ولا يبدو أن الشيخ كان يقيد استعمال هذين الزحافين تقييدًا كميًّا أو موضعيًّا، فمجيئه بهما كان مطلقًا غير مقيد حتى في أشعار السقط نفسها كقوله:

سالم أعدائكَ مستسلم
والعيشُ موتٌ لهم مرغمُ
بقطرةٍ غرِّقْ أعاديكَ لا
ينقص منها بحرُكَ المفعمُ
فليسَ عن نصركَ مستأخرٌ
ولا إلى حربكَ مستقدمُ
ليهنك المجدُ الذي بيته
فوقَ سراةِ النجمِ لا يهدمُ[2]

أما علبط فقد صان سريعياته من وزنها لأن الخبل يكسر شبا[3] الجزء ويضعفه وإن بدا الوزن محتملًا له.

IV - المنسرحيات الوافية:

يصف الشيخ هذا الجنس بالسهولة فيجعله (خفيفًا سريحًا)[4]، وهو يقصد بذلك إيقاعه المتلون الذي عبر عنه بعض الدارسين بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث[5]. ويظهر من خلال تتبع نسبة استعمال الشاعر له أنه كان ينفر منه لانخناثه،

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٥.
(٢) سقط الزند / ش ص ٨٤٤ - ٨٤٦.
(٣) ف. والغايات: ص١٣٥. وذهب الأخفش إلى أن فعلتن يحتمل في الرجز أكثر مما يحتمل في السريع والبسيط. مجلة فصول: ص ١٥٢.
(٤) رسالة الإغريض / رسائله / عطية: ص ٣٧.
(٥) انظر المرشد: ١/١٧٥.

فالسقطية الوحيدة (١،٢١ ٪) التي ركب فيها هذا الوزن كانت من ضربه الأول المطوي، وهو نفسه الضرب الذي استعمله في درعيتيه المنسرحيتين (٦،٤٥ ٪). أما اللزوم فقد جعله متنًا لتجريب إيقاع المنسرح المخنث، إذ بلغت لزومياته من هذا الوزن ٤٦ قطعة (٢،٨٩ ٪) جاءت كلها على الضرب الأول إلا ثلاثًا منها (٠،١٨ ٪) خرج فيها عن قواعد الخليل، فجرب في نفس العروض الضرب الثاني المقطوع المولد الذي أنشد منه التبريزي شعرًا زعم أنه قديم، و(أنشد منه الزجاج وقال إنه ليس بقديم)[١].

لكن وروده في لزومياته لا يعني أنه جعله قديمًا كما زعم التبريزي، فقد صرح هو نفسه بأنه ضرب (لم يذكره الخليل ولا غيره)[٢]، وإنما كان مجيئه به محاكاة لصفيه أبي الطيب المتنبي. وقد وصف العروضيون المنسرح المولد بأنه من الأوزان التي استحسنها المحدثون وأكثروا منها (لحسن اتساقه وعذوبة مساقه حتى استعملوه غيرمردوف)[٣]، لكن اللزوميات الثلاث التي بنيت عليه جاءت كلها مردوفة كقوله:

أوفِ ديــونــي وَخَــــلِّ أقــراضِــي

مــثـلــكَ لا يــهــتــدي لأغـــراضِـــي[٤]

وقد يعلل لزومه الردف بأنه كان حفاظًا على رقة الوزن، لكنها رقة صين منها هي نفسها شعره الجزل في السقط والدرعيات. ويعد الشيخ المنسرح من الأوزان التي (لا يحسن استعمالها حتى يحذف منها شيء... كقول القائل:

أصــبــحــتُ لا أحــمــلُ الــســلاحَ ولا

أمــلــكُ رأسَ الــبــعــيــرِ إن نَــفَــرا

فهذا قد حذف من آخره شيء لو ترك على أصله لم يحسن، والذي حذف منه رابع السباعي الأخير، ومثله في الشعر كثير)[٥]. وهو يقصد هنا ما أسماه الطي

---

(١) العيون الغامزه: ص ٧٧.

(٢) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٣) العيون الغامزه: ص ٧٧.

(٤) اللزوم: ٢/ ٩٤.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٢.

الملازم الذي (يكون لازمًا للجزء أبدًا لا يفارقه، وذلك مثل الضرب الأول من المنسرح لا يزال أبدًا مطويًّا)[1] وإن كان عدم طيه لا يعد دليلًا على قبح الاستعمال[2]، لكنه يقصد أيضًا طي مفعولات في هذا الوزن، لأنه وإن لم يكن لازمًا (أحسن في الغريزة من تمامه)[3] خلافا للأجزاء الأخرى التي يستوي فيها الخبن والطي والسلامة منهما.

وقد كان عدم طي الضرب[4] ومفعولات[5] في الحشو مما عابه على البحتري، ويكاد الشيخ لا يخل بهذا المعيار في السقط، فالمنسرحية الوحيدة فيه التي بلغت ٢٣ بيتًا لم تتضمن إلا بيتًا واحدًا لم يطو فيه مفعولات في العجز، هو قوله:

كـــأنَّـــهـــا شـــجـــعـــةُ بـــهـــا زمـــعُ
أو ذات جـــبْنٌ فـــالخـــوفُ يـــرعَـــتُهَـــا[6]

وقد جاء به في الدرعيات سالمًا أربع مرات في الميمية [7] ومرة واحدة في الهمزية[8]. أما اللزوميات المنسرحية فقد بدا فيها لكثرتها كالمتحلل من هذا المعيار في مثل قوله:

تـــواصـــلـــتْ مِـــنـــكَ بـــيـــنـــنـــا ديمٌ
وزيـــــدَ فـــيـــهـــا ســـحٌ وإثـــجـــــامُ[9]

لكن ذلك يظل محصورًا في استعمالات معدودة تبدو كالمعدومة وسط مجموع أبيات المنسرح. ويستشهد الشيخ على الخبل في هذا الوزن ببيت للبيد، لكنه يستقبح هذا الزحاف لأن ما قدم سبباه إذا خبل (انكسر لذلك شباه)[10].

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤.
(٢) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٢.
(٣) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٦.
(٤) عبث الوليد: ص ٢٠٢.
(٥) نفسه: ص ٩٩ و١٤٥.
(٦)سقط الزند / ش: ص ٨٣١.
(٧) قوله: ملبس قيل ما خيط مشبهه ... لدارم قبلنا ولا درم. الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٥٧.
(٨) قوله: وابن زهير لو حاز مشبهها ... لباء منها بسؤله ونأى. الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٣٤.
(٩) اللزوم: ٤١٣/٢. وانظر قوله في: ٣٠٩/٢: جسمي أودى مر السنين به فلطلب النفس منزلًا بدله
(١٠) الفصول والغايات: ص ١٣٥ - ١٣٦.

٧ - الرجزيات المقصدة:

والمراد بهما ما ركب الشاعر فيه الضرب الأول من الرجز الذي يشبه القصيدة في طول أبياته ببنائه السداسي المتنصف، خلافًا لصورتي المشطور والمنهوك اللتين شهر بهما هذا الوزن، وتقصيد الرجز أسلوب حاول به بعض شعراء التبادي[١] في الأعصر العباسية الإفادة من بداوته دون الوقوع في شرك خفته وقصره المرتبطين بما شطر منه ونهك.

والشيخ يعد الرجز وزنًا خفيفًا مهينًا[٢] ونمطًا ذليلًا عاجزًا[٣] عن أن يبلغ الشاعرغرضه، وقد تبين في مبحث سابق [٤] أنه كان يحتقر الرجز ويعده من سفساف القريض. ويتضح من مختلف النصوص التي تعرض فيها لهذا الفن أنه كان يجعل البناء الرجزي رتبًا تتفاوت في الضعف وتزداد حقارة كلما نقصت أجزاء الوزن[٥].

وفي مقارنة له بين بناء الرجز والهزج يلاحظ أن هذا الأخير (أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)[٦]، ومفهوم هذه المقارنة أنه كان يعد الضربين التامين منه أقل ضعفًا من باقي الأضرب لشبههما بالقصيد، لكن يبدو أن خفة مستفعلن وما يعتريها فيه من نقصان كانت تجعل الإيقاع في سمعه ركضًا مجعجعًا بعيدًا عن العذوبة الرزينة التي تتوافر في ما جزل من أوزان القصيد.

ويفسر هذا الاستضعافُ تحاميَهُ هذا الوزن في متنه الشعري، فسقط الزند لا يضم إلا قصيدة واحدة متنصفة (١،٢١ ٪) من الرجز الأول بناها دون غيرها على روي الزاي، هي قوله:

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/٤٥٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٤٤ و٣١٩.

(٤) انظر تفصيل الكلام على موقفه الرافض للرجز في ما تقدم: ١/٨٢، وانظر في أسباب كرهه للرجز: مقالة الرجز في القرن الرابع / مجلة كلية الآداب - أكادير - العدد ٥ / ١٩٩١: ص ١٥.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠، حيث وصفه لتسميط نسب إلى امرئ القيس بأنه من أضعف أنواع الرجز.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٧.

أهـــاجَـــكَ الـــبـــرقُ بــــذاتِ الأمــعـــزِ

بــيـن الــصُّــراة والـــفُــراتِ يَـجـتـزي

مـــثـــل الـــســـيـــوفِ هــــزهــــنَّ عــــارضٌ

والــســيــفُ لا يـــروعُ إن لــم يـــهـــزز[1]

وقد اعتبر بعض الدارسين هذه الزائية شاهدًا على قبح التقصيد في الرجز[2]، ولعل عدم عودة الشيخ إلى هذا الوزن في سقطياته دليل على أنه أحس عند أول تجربة حاول فيها فصل الرجز المتنصف عن المشطور بأن ضعف إيقاعه في الغريزة لا يخفيه التقصيد، ويؤكد هذا أن الدرعيات رغم أهمية التحميس فيها خلت مطلقًا من الرجز الدائري وأضربه الخليلية (٠ ٪). ولم يجد هذا الوزن مكانًا له حتى في اللزوميات التي جعلها الشيخ متنًا لتجريب الإيقاعات المستقبحة والضعيفة، فكل ما ورد فيها من هذا الجنس أربع قطع (٠،٢٥ ٪) لم يحظ فيها الضربان السداسيان الأول والثاني بأي نصيب. ولم تمنع هذه الاستهانة بالرجز الشاعر من تجنب الخبل في هذه الأراجيز الخمس، فقد اكتفى فيها بالطي والخبن رغم سهولة جل الزحافات في هذا الوزن، وذلك لاستقباحه هذا الزحاف المزدوج حتى في أهون الأوزان وأحقرها[3].

VI – المخلعيـــات:

يرفع الشيخ الضربين الأولـين من البسيط إلـى رتبة الأوزان الشريفة كما تبين، لكنه ينزل بالأضرب الثلاثة الأخيرة إلى رتبة الركاكة والضعف [4]، إلا البسيط السادس فإنه إذا استعمل كما استعمله المحدثون مخبون العروض والضرب تخلص من ضعفه، لأنه (لا يجيء حسنًا في السمع إلا أن يلحقه بعض التغيير عما هو في الأصل، فمن ذلك قول عبيد: (تصبو وأنا لك التصابي....)، وفيها: (من يسأل الناس

(١)سقط الزند / ش: ص ٤١٤ – ٤١٥..

(٢) المرشد: ٢٣١/١.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٤٥، وانظر الإشارة السابقة إلى أن ما تقدم سبباه إذا خبل كسر شباه.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨ – ٥٧٩.

يحرموه....)، فهذان البيتان إنما حسنًا في الوزن لأجل شيء سقط منهما فقبلتهما الغريزة الخالصة. ألا ترى إلى قوله:

والمـــــرءُ مــا عـــاشَ فـــي تـكـذيـبِ
طـــــولَ الحـــيـــاةِ لـــه تـعـذيـبُ

كيف هو مخالف لهذين البيتين)[1]. وهذا الاستعمال الذي يشير إليه الشيخ هو ما يسميه العروضيون مخلع البسيط، فالمخلع لديه صورة لتحسين إيقاع البسيط السادس وليس ضربًا مستقلًّا بنفسه[2]. وإذا كان الشيخ يعد هذا الخبن ضروريًّا لتخليص الضرب السادس من الضعف فإن ذلك لا يعيد إليه جزالة الضربين الأولين، ولكنه يجعله وزنًا لينًا مخنثًا يتوسط بين الجزالة والركاكة، والليونةُ تخل بالرصانة الفنية والفخامة اللتين تميزان أشعار الفحول وقصائد من تأثر خطاهم من المحدثين المتبادين، ولذلك عد الشيخ ورود هذا الوزن المخنث في ديوان امرئ القيس عيبًا لا يليق بالفحول أمثاله أن يشينوا به نظمهم: (وهل تخلص من الذام كعاب، ولو لم يكن في ديوانه ما يستنكف منه إلا التي أولها: (عيناك دمعهما سجال)، لكانت للعائب حسبًا، ولغير ما حسن كسبًا، وذلك أن شعراء الإسلام أنفوا من مثلها ولم يعرضوا في الأزمنة لشكلها)[3].

ويعود انخناث المخلع وليونته إلى تقطع موسيقاه الناجم عن عدم تجانس أجزائه المستعملة، فهو يجمع بين الوحدة الرجزية مستفعلن والخببية فاعلن والمتقاربية فعولن في بناء إيقاعي واحد، خلافًا لكل البحور الأخرى التي تكون ثنائية التركيب أو صافية متجانسة الأجزاء. وقد ركب الشيخ هذا الوزن في السقط كله مرة واحدة (١،٢١ ٪) في قطعة من ثلاثة أبيات يقول فيها:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٩.

(٢) يفيد استعمال بعض الشعراء له في عصر أبي العلاء مبنيًّا على فاعلن ومفعولن في وسطه، أنهم كانوا يجعلونه وزنًا مستقلًا عن البسيط. انظر مقالة: مخلع البسيط ليس من البسيط / م. ك. الآداب بفاس، العدد: ١٠ / ١٩٨٩: ص ١٥، وانظر منهاج البلغاء: ص ٢٣٨.

(٣) رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ٢٣/١.

لــلــهِ أيّــامُـــنـــا المــواضـــي

لــو أن شــيــئًــا مَــضَــى يــعــودُ

أبــلـــى ودادي لــكـــم زمــــانٌ

ألـــيــنُ أحـــداثِـــــه حــديــــدُ

لـــم يــبــل مـــن بـــذلــــةٍ ولــكــن

يــبــلــى عــلــى طــيِّـــه الجــديـــد[1]

ويظهر من هذه القطعة أنه أراد أن يحذو حذو أبي الطيب في استعمال المخلع فأرغمه التقطع والانخناث على صون السقط منه، والاعتراف بأنه عيب يحط من قيمة الديوان الذي يرد فيه ولو كان الشاعر فحلا من الفحول كامرئ القيس. وكما صين السقط صينت الدرعيات فخلت من هذا الوزن مطلقا (٠ ٪)، أما اللزوميات فلم تخل من مخلع البسيط كما زعم بعض الدارسين[2] وهو يتباهى بدقة إحصائه لأوزان أشعار الشيخ بالقياس إلى ما أحصاه غيره، فالمخلع قد شغل في هذا الديوان ٣١ قطعة (١،٩٥ ٪) كلها مقطوعات معدودة الأبيات[3]. وهذا الوزن في رأي الشيخ (لا يقبح فيه خبن السباعي ولا طيه، ولا تنفر الغريزة من خبن الخماسي، ولم يستعمله أحد من المحدثين)[4]، لكنه يكتفي بمزاحفة السباعي فقط مع ميل واضح إلى الطي كما يتبين من قوله:

أيَّــتــهـــا الـــنــفــسُ لا تُــهـــالـــي

شــــرخـــيَ قـــــد مـــرَّ واكـــتــهـــالــي

لـــم يـــبـــقَ إلا شـــفًــــا يـــســيـــر

قـــــــرَّبَ مــــن مـــــوردي نِـــهـــالـــي

(١)سقط الزند / ش: ص ٦٥٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٩٥.

(٣) انظر مثلًا: ١/٣٣٣، ٣٣٤، ٤٤٠، ٤٤١، ٥٤٦ و٢/٥٢٠، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٤٤، ٦٤٥.

(٤) الأوزان والقوافي/ م: ص ٦٠٤.

وابـتـهـلَ الـدهـرُ فـي أذاتـي
وكـانَ فـي الـبـاطـلِ ابـتـهـالـي

وأم نَفْـرٍ فـتـاة سـوء
تـخـبـؤنـي فـي ثـرى مُـهـال

مـرسـلـةً غـارة بـخـيْـل
قـد غـنـيَـتْ عـن هَـبٍ وهـال

وجـدت حـبـي لـهـا قـديمـا
وقـد تـبـيـنـت مـقـتـهـا لـي[1]

فاطراد الطي في هذه اللزومية ينبئ بأنه لا يستقبحه في المخلع رغم أنه يعده في الضربين الأولين من البسيط زحافًا مكروهًا. ويذكر الشيخ أن التقييد (لمثل هذا الوزن لا يجوز عند بعض الناس)[2]، ويظهر من مجيء كل مخلعياته مطلقة القوافي أنه كان يعتبر تقييده عاهة[3] تزيد الايقاع ليونة وضعفًا.

VII - الكامليات المستخفة:

والمقصود بها ما بني من أشعاره على الكامل الرابع والخامس الأحذين عروضًا وضربًا، وهما وزنان سداسيان يعلوان على الكامليات المجزوءة لكنهما ينزلان عن رتبة الضربين الجزلين الأول والثاني، للخفة التي تسللت إليهما بعد حذهما. والكامل يدعى أحذ إذا نهب وتده، و(يجوز أن يكون سمي بذلك من الخفة، والأحذ الخفيف)[4]، أو من تحول التأني والترسل اللذين يتسم بهما إنشاد الكامل إلى أداء صوتي سريع عند وصول المنشد إلى الفاصلة المفتقرة إلى وتدها، و(الحذ القطع السريع)[5].

---

(١) اللزوم: ٢/٣٣٧.
(٢) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.
(٣) نفسه: ص ٤٥٥.
(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٣.
(٥) نفسه: ص ١٣٢.

وفي اللسان: (قال ابن جني: سمي أحذ لأنه لما قطع آخر الجزء قل وأسرع انقضاؤه وفناؤه)[1]. فالسرعة إيقاع غريب عن الكامل لأنه وزن يتوهم فيه الطول المقترن فيه بالثقل[2]، والحذذ هو التغيير الوحيد الذي يسمح بتسلل السرعة إلى أضربه الوافية، و(إنما أخذ من القطاة الحذاء وهي السريعة)[3] أو القصيرة [4] الذنب، والقصر مرادف للخفة في تصور الشيخ لإيقاع الأوزان، والثقل – أي التأني والترسل – مرتبط بالطول كما يتضح في قوله: (بل يدخل في خفيف وثقيل، وطويل من الأوزان وقصير)[5]، وخفة الأجزاء التي تكون شرطًا في الإنشاد السريع [6] تكون أيضًا سببًا فيه. وقد أحست غريزة الشيخ بذلك في الكامل الأحذ فنزل به إلى رتبة الأوزان اللينة وصان من خفته سقط الزند، إلا قصيدة واحدة (١،٢١ ٪) من الضرب الخامس المضمر اضطر فيها إلى ركوب هذا الوزن مجاملة لمن سأله (إجازة هذا البيت بالمعنى الذي يأتي:

شُغْلي ببُعدِي عنكَ يُشغِلني
ويَصُدُّني عن كُلِّ أشغالي)[7]

فقال:

ما يومُ وصلِكَ وهو أقصرُ من
نفسٍ بأطولَ عيشةٍ غالي[8]

وما يخرج فيه الشعراء عن تصوراتهم الفنية النقدية مجاملة لغيرهم أو اضطرارًا لا يعد صورة لمذهبهم الشعري[9]، ولذلك نعد الكامل الأحذ في السقط كالمعدوم فنيًّا كما عدم

---

(١) لسان العرب: مادة حذذ.

(٢) انظر كتاب العروض للأخفش / مجلة فصول: ص ١٥١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣ – ٥٩٤.

(٤) نفسه: ص ٥٩٤.

(٥) نفسه: ص ٥١٣. وانظر: ص ٤٥٤، حيث قوله: (.... كان يصنع في مدائح السيد.... صنوف الأشعار المختلفة بين خفيف وثقيل... وبيت قصر وبيت طال).

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٤، حيث يومئ بتصويره سرعة الهاربين من الروم وخفة متاعهم إلى خفة الكامل الأحذ وسرعة إنشاده.

(٧)سقط الزند / شروح: ص ٨٨٤، والتنوير: ١٨٧/١.

(٨)سقط الزند / ش: ص ٨٨٤.

(٩) انظر مثلًا قول أبي نواس متضايقًا من الخليفة الذي أرغمه على وصف الأطلال:

في الدرعيات (٠ ٪)، أما اللزوميات فقد ركب فيها هذا الضرب في تسع قطع، أربع منها (٢٥، ٠٪) من الضرب الرابع السالم، وخمس من الخامس الأحذ المضمر. ويظهر من هذا التوزيع شبه المتساوي أنه كان يعد هذين الضربين في رتبة واحدة من الخفة، لكن المقارنة بين مجموع أبيات الكاملِ الرابِع الثلاثة عشر، وبين أبيات الكامل الخامس الأربعة والستين، تكشف عن أنه كان يميل إيقاعيًّا إلى الضرب الأخير ويقدمه على أخيه. ويعود هذا الميل إلى أن الإضمار الذي يدخل الجزء الأحذ يسمح للمنشد بأن يقتطع من زمن النطق بالحرف المسكن - خصوصًا إذا كان لينًا - زيادة تسمح بتعويض بعض النقص الذي يحدثه الحذذ، لأن (المدة كأنها عوض من الحركة)[1]، وهو ما لا يسمح به المد القصير[2] المحدود الذي يفرضه النطق بالحركة في غير المضمر إلا أن تمد تعسفًا، وقبيح لدى الشيخ تمكين الحركة حتى تصير مدًّا[3].

IIX - المديديات:

يقف الشيخ عند قول القائل في الأبيات المنسوبة إلى أم تأبط شرًّا:

لـــــيـــــتَ شِــــــعْـــــــري ضـــلَّـــــة

أيّ شـــــــــــيءٍ قَـــــتَـــلَـــــكْ

فيشير إلى أنها (تحتمل أمرين: أن تكون من الوزن المديد وهو من أهل المملكة في الشعر، لأنه أخو الطويل والبسيط وإن كان مقصرًا عنهما.. والأمر الآخر في هذه

دعاني إلى نعت الطلول مسلط ... تضيق ذراعي أن أجوز له أمـرا

فسمعًا أمير المؤمنين وطاعة ... وإن كنت قد جشمتني مركبًا وعرا. ديوانه: ص ٢١.

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٤٢.

(٢) نقصد بهذا أن للنطق بالحركة زمنًا قصيرًا محدودًا يمنع من التباسها بالمد الصريح، بينما يسمح السكون صريحًا أو لينًا بالتصرف في زمن النطق، خصوصًا عندما يكون الساكن حرف غنة أو تكرير. انظر إشارة العلماء إلى أن المد حركة طويلة وأن الحركة مد قصير. الكتاب: ٤/٢٤١ - ٢٤٢. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣، حيث يشير إلى الحروف الصامتة التي تشبه الحروف الصائتة في عدم تبشيعها مسموع النغم عند تسكينها.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ١١٦، حيث يستردئ قول البحتري من المخلع: (يداه في الجود ضرتانِ)، لافتقار الوزن في آخر الصدر إلى تنوين أو ياء بعد كسرة النون في «ضرتان».

الأبيات أن تكون من الرمل وهو من عامة الشعر، وبذلك حكم عليها أهل العلم)[1]. وكون المديد من دار الملك لا يرفعه إلى رتبة الطويل والبسيط لأنه مقصر عنهما كما نبه على ذلك، والسر في تقصيره عنهما – لديه – أنهما ذوا نفس بدوي جزل، وهو ذو نفس حضري مخنث، والفرق بين جزالة البداوة وانخناث الحضارة كبير وإن كانت الدائرة التي تجمع هذه الأوزان واحدة: (إن سرتك الغضارة فعليك بالحضارة، والله رازق الحاضر والبادين. ليس بعجيب فسل من ظهر نجيب، إن المديد أخواه سيدان، وكأنه بعض العيدان ما شئت من ضعف وانخناث)[2].

ويظهر أن انخناث المديد يعود إلى أن فاعلن بوقوعها فيه بين جزأيه السباعيين قد أضعفت بناءه المستعمل كما أضعفت بناء ما سوى الأول والثاني من أضرب البسيط كما سنبين. فالانسياب الذي يحس به المنشد عند البدء بفاعلاتن يتعثر عند الانتقال إلى فاعلن، وقد يضلله بناء هذا الجزء فيلحق به السبب الخفيف من أول جزء الثالث اللاحق وينحو به منحى رمليًّا، ثم يفاجأ بأن الإيقاع انكسر واختل. والبناء الثماني الدائري للمديد قد يمنح في الظاهر لهذا الجنس بعض الاتساق والتوازن كما نجد في قول القائل:

ليتَ شِعري ضلَّة أيّ شيء قتلكْ

أمريضٌ لم تعدْ أم رصيدٌ ختلكْ[3]

لكن استعمال العرب له في صورته السداسية يدل على أنه لا يستقل بإيقاعه إلا إذا تجاوز هذا البناء، لأن الأصل الدائري الثماني الذي يمكن أن يرد إليه ليس من حيث الإنشاد إلا رملًا مجزوءًا محذوفًا، وهذا ما قصد إليه الشيخ وهو يشكك في إمكان وجود مديد ثماني[4] مستقل في السمع بإيقاعه عن إيقاع الرمل المجزوء: (إن

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٢ – ٥٧٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٢١١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٣ ، وهذه الصورة الثمانية هي إنشاد من عد الأبيات من المديد.

(٤) يذكر الأخفش في تعريفه للقصيدِ المديدَ التام، وهو يقصد الصورة المستعملة لأنه لا يقول بالأصول الدائرية التي ذكرها الخليل. العروض والقافية: ص ١٩٣ – ١٩٦.

الشعر المجزوء وهو الذي ذهب منه جزءان لا يرجع إليه أبدًا ما ذهب منه، ألا ترى قول القائل: (إن بالشعب.... القصيدة) لا يلحق بأصل المديد أبدا)[١]. فهذا الجنس الثماني – لدى الشيخ – بناء سداسي لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك[٢]، وهو يستقصره لأن أطول (ما استعملت منه (إن بالشعب..) ونحوها)[٣]، وقصره في الاستعمال لا يجعله دون رتبة الأوزان الثمانية الشريفة فحسب، ولكن دون رتبة الأوزان القوية الملحقة بها، لأنها رغم كونها سداسية مثله تفضله بكثرة الحروف المتحركة.

ولم يكن تحامي الفحول له إلا نفورًا من قصره وتعثر إيقاعه، فـ (المديد وزن ضعيف لا يوجد في أكثر دواوين الفحول، والطبقة الأولى ليس في ديوان أحد منهم مديد، أعني امرأ القيس وزهيرًا والنابغة والأعشى في بعض الروايات. وقد جاءت لطرفة قصيدة من المديد وهي: (أشجاك الربع أم قدمه..)، وربما جاءت منه الأبيات الفاردة كقول مهلهل: (يالبكر أنشروا لي كليبًا...). و«إن بالشعب» مختلف في قائلها ولم يجمعوا على أنها قديمة)[٤]. ولم يكن حال هذا الوزن في عصور المحدثين أحسن، فقد ذكر الشيخ أنه كان من بين الأوزان الأربعة[٥] التي أهملها أبو الطيب، ورغم ضخامة الديوان الذي نظمه الشاعر المتبادي مهيار لا نجد أي أثر له فيه[٦]. أما المتحضرون منهم[٧] فقد تحاموا أضربه إلا الضربين الخامس المحذوف والسادس الأبتر لقصرهما وانخناثهما وإن كان الخامس أشهر وأكثر، كقول أبي نواس:

يـا شـقـيـقَ الـنـفـسِ مـن حـكـم
نِمْـتَ عـن لَـيـلـي ولـمْ أَنَـمِ[٨]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٩.
(٢) نفسه: ص ٥٧٧.
(٣) نفسه: ص ٥٧٧.
(٤) الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.
(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٥، حيث الإشارة إلى أن المديد يمثل نسبة (٠٪) من مجموع أبيات الديوان (٢٤ ألف بيت).
(٧) انظر المرشد: ١/١٣٨ – ١٤٢.
(٨)ديوانه: ص ٤١.

ويستشف من ركوب هذا الشاعر المديد الأبتر في طردياته [1] أنه كان ينحو بهذا الضرب منحى الرجز، لأنه ضمه إلى هذا القسم من الديوان الذي بنى قطعه كلها على الرجز[2]. وقد أهمل الشيخ هذا الوزن في ديواني السقط والدرعيات إهمالاً مطلقًا (٠٪)، الأمر الذي دفع الخويي في شرحه لهما إلى لفت انتباه القارئ إلى خلو هذه الأشعار من المديد، ممثلًا لنظم الشيخ فيه بأبيات من ديوانه الآخر هو جامع الأوزان[3]. ويظهر أن الشيخ الذي استضعف الضرب الأول المستعمل من هذا الوزن كان يعد النقصان منه بالزحاف أو العلة مبالغة في إضعافه، وزيادة في حقارته تلحقه برتبة الضرب الثاني الذي (جمع له المهانة إلى التقييد)[4]. لكن الملاحظ أن الشيخ في اللزوميتين السينيتين اليتيميتين اللتين ركبه فيهما لم يستعمل إلا أقصر أضربه، أي الخامس (٠٦، ٠٪) في قوله:

المـــــشـــــيَّـدات الـتـــــي رفـــعـــتْ

أربــــــعٍ مِــــــن أهـــلـــهـــا درس[5]

والسادس (٠٦، ٠ ٪) في قوله:

شَـــــرُّ أشــجـــــارٍ عـــلــمــتُ بــهـــــا

شــجـــــراتٌ أثــمـــــرتْ نـــــاسَـــــا[6]

ولا نجد لهذا الاختيار إلا تفسيرًا واحدًا، هو أنه آثر أن يظل في تجريبه إيقاع هذا الوزن مقيدًا بالضربين اللذين نظم عليهما فحول القدماء مقصدين[7] رغم استعمالهم

---

(١) انظر قوله في ديوانه: ص ٦٣٢.

(٢) إلا هذه المديدية وسريعيتين غير مشطورتين. انظر ديوانه: ص ٦٦١ و٦٧٠.

(٣) انظر التنوير: ١/١١.

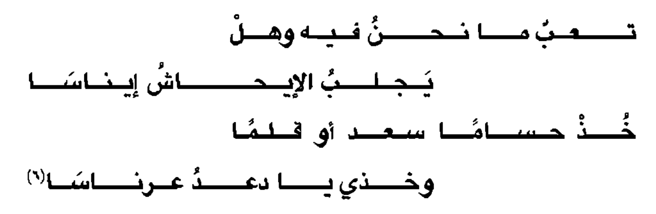
(٤) رسائله / عطية: ص ٣٨.

(٥) اللزوم: ٢/١٦.

(٦)نفسه: ٢/٣٣.

(٧) يشير الشيخ في الفصول والغايات (ص ٢١٢) إلى أن أكثر ما ورد من المديد في الشعر القديم أبيات فاردة.

المحدود له، فقد ورد المديد الخامس في قول امرئ القيس: (رب رام من بني ثعل)[1]، وقول طرفة الذي نكره الشيخ: (أشجاك الربع أم قدمه)[2]، كما ورد السادس في قول عدي: (يا لبينى أوقدي النارا)[3]. والضرب الخامس هو أكثر أضرب المديد استعمالاً في الشعر العربي، ولا نعلم أكانت مقطوعة المديد الخامس التي لختارها الخويي من جامع الأوزان هي كل ما نظمه على هذا الوزن في هذا الديوان، أم أنه نظم على الأضرب الأخرى، ولكن المقارنة بين عدد الأربعة عشر بيتًا التي بناها على الخامس، وبين الأبيات الستة التي بناها على السادس، تنبئ بأنه كان يعد هذا الأخير أولى بالشاعر إذا مال به ذوقه عن جزالة المتبادين إلى رقة المتحضرين، لأنه أخف إخوته في الحس. والشكل في هذا الوزن قبيح كما اتضح[4]، ويتبين من دعائه الله سبحانه ألا يحشره (مكفوفًا كأجزاء الرمل والمديد)[5] أنه كان يستقبح الكف فيه، ويؤكد هذا أن ما نظمه منه لا يتضمن من الزحافات المفارقة إلا زحافًا واحدًا هو خبن السباعي أول الصدر والعجز كقوله:


تعبٌ ما نحنُ فيه وهلْ
يَجلبُ الإيحاشُ إيناسَا
خُذْ حسامًا سعد أو قلمًا
وخذي يا دعدُ عرناسَا[6]

لكن حسن الخبن في هذا الوزن لا ينفي عنه ضعفه الذي جعل الشيخ ينزه عنه جزالة السقطيات والدرعيات بل وحتى نظمية اللزوميات، فنسبته فيها لم تتجاوز القطعتين اليتيمتين (١٢،٠ ٪).

---

(١) ديوانه: ص ١٢٣.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.
(٣) نفسه: ص ٢١٢.
(٤) انظر ما تقدم، والصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.
(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٥.
(٦) اللزوم: ٢/٣٣.

IX - الرمليات السداسية:

ينتسب الرمل إلى دائرة لا تضم إلا عامة الأوزان خلافًا للمديد، لكن الاستعمال يجعلهما شريكين في البناء السداسي، وفي مشاركة فاعلن لفاعلاتن في توجيه الايقاع. وقد بين الشيخ قوة التباس إيقاع المديد والرمل في وزن (ليت شعري ضلة أي شيء قتلك) رغم حكم العروضيين بأنه من الرمل، لكن ما يميز هذا الأخير - رغم كونهما جميعًا من عامة الأوزان[1] - خلوه من التعثر المديدي، وحلاوته التي يوفرها الانسياب المتجانس لأجزائه، فأول أضربه (مبني على خمسة أجزاء سباعيات وجزء خماسي)[2]، وتجانسه يجعله لدى الشيخ يحتمل النقصان ولا يتأثر به، فقد (يذهب من هذا الوزن أربعة أحرف فلا ينقصه ذهابهن في السمع)[3].

ويظهر أن رقة الرمل وعذوبته قد جعلته من أحب الأوزان إلى الغزلين والمتظرفين وعشاق مجالس الأنس[4] واللهو، وإلى الشعراء الحضريين المرققين بل وإلى عشاق الجزالة أيضا من الفحول والمتبادين، فأبو الطيب قد بنى عليه بعض أماديحه[5]، ومهيار قد جعله على قلته في شعره من بين الأساليب الفنية التي حاول بها أن يرقق قصيدته البدوية ويجعلها في الحين نفسه جزلة لينة[6].

لكن ندرة هذا الوزن في منجز أبي العلاء الشعري تدل على أنه كان يجد رقته ألين من أن تحتملها جزالة أشعاره، فسقط الزند والدرعيات يخلوان مطلقًا من الرمليات (٠٪)، ولم يحظ اللزوم نفسه - وهو ديوان التجريب - إلا بسبع رمليات (٥٦،

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٩٧.

(٢) نفسه: ص ٦٨٧.

(٣) نفسه: ص ٦٨٧.

(٤) انظر المرشد: ١/١١٨، حيث يورد المؤلف أبياتًا رملية للوليد بن يزيد وأبي نواس. وانظر: ١/١٣١، حيث يشير إلى عذوبته ورقته.

(٥) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٦) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٦٦٤، حيث الإبانة عن أن الطريقة المهيارية كانت الوسيط بين قصيدة المتنبي والشعراء اللاحقين.

٠ ٪) نحا في اختيار أضربها منحى أبي الطيب فركب الرمل الأول في واحدة منها (٠،٠٦ ٪)، والثالث في ست منها (٠،٣٧ ٪)، وهي مفارقة كمية تنبئ بأنه كان يجد تساوي فاعلن في عروض الرمل الثالث وضربه أحلى في السمع من تفاوت فاعلن وفاعلاتن في الرمل الأول. ورغم أن الشيخ لم يخرج عما ذكره الخليل في حذف العروض الأولى في لزومياته:

مـــا يـشـــأ ربُّـــكَ يـفـعــل قـــادرًا

جــلَّ عــن كــلِّ مــقــالٍ واعــتـــراضِ[1]

نحس بأن غريزته كانت تميل إلى استعمال أبي الطيب الذي أتى بالرمل على أصله في بائيته[2]. فهو في شرحه للقصيدة لا ينسب الشاعر إلى الشذوذ أو الخطأ كما نجد[3] لدى النقاد العروضيين، ولكنه يكتفي بالإشارة إلى أنه في ذلك قد خالف العروض الخليلي والمستعمل من شعر العرب، ليجعل إيقاع الأبيات كلها على منهج واحد. فـ (الأبيات على منهب الخليل مبنية على أصل الرمل، ولم يذكر الخليل مثلها في ما وضع، ولا يوجد مثلها في أشعار المتقدمين. وقد ذكروا أبياتًا لرجل من قريش قيلت في الإسلام وهي على وزن هذه الأبيات، وهي:

إنَّ لـيـلــي طـــالَ والـلـيـــلُ قـصـيرُ

طـــالَ حـــتَّـى مـــا أرى الـصـبـحَ يـنـيرُ

ذكـــر أيـــامَ عـــزَّتـــــنـــا مـنـكـــراتُ

حـــدثـــت فـيـهـا أمـــــورٌ وأمــــورُ

فـــالـــذي يـأمـــرُ بـــالـــغـيِّ مـطـــاعٌ

والـــذي يـــأمـــرُ بـــالـــرشـد دخـيـــرُ

---

(١) اللزوم: ٢/٩٣.

(٢) قوله: إنما بدر ابن عمار سحاب هطل فيه ثواب وعقاب. ديوانه: ١/٢٦١. وانظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

(٣) انظر مثلًا الوساطة: ص ٤٦٨.

والبيت المصرع في أولها قد استعمل، وإنما الذي لم يوجد له نظير ما كان غير مصرع، وهو يزيد حرفين على ما جرت العادة باستعماله، كقوله: (إنما بدر عطايا ورزايا)، قوله: «يا» في نصف البيت الأول زيادة على ما تستعمله العرب... لو حذف لكان موازيًا لشعر العرب المستعمل، ولكنه زادها ليكون البيت على منهاج الأبيات التي قبله)[١]. ولعل الشيخ كان سيسلك مسلك صفيه في رد الجزء إلى أصله لو أكثر من الرمل الأول، فمعاصره وشريكه في الإعجاب بقصيدة أبي الطيب الشاعر المتبادي مهيار، قد أحس مثله بأن لفاعلاتن في عروض الرمل الشاذ حلاوتها، فجمع في أعاريض بعض رملياته بين فاعلن المحذوف وفاعلاتن الأصلي[٢]. ولا يختلف تصور الشيخ للزحاف في الرمل عن تصوره له في المديد، ولذا لم يجئ بسوى الخبن في الرمليات المعدودة التي تسللت إلى متنه الشعري العام من خلال اللزوم.

إن عامة الأوزان تبدو ببنائها السداسي أكبر في السمع من المجزوءات، ولكن قلة حروفها وحركاتها بالقياس إلى أوزان المتجزلين يجعلها قصيرة، والقصر لدى الشيخ مظهر من مظاهر البعد عن الجزالة إذا اجتمع مع التكسر في بناء معظم هذه الأوزان أصبح ليونة وانخناثًا ينزلان بالوزن إلى رتبة الايقاعات المستلانة، لكن كونها مستلانة لدى الشيخ لا يعني أنها في درجة واحدة من الضعف، فنجاح بعضها - كالخفيف - في أن يجد له مكانًا في سقط الزند والدرعيات، وعجز بعضها الآخر - كالمديد - عن التسلل إليهما، دليل على أنها كانت هي نفسها - لديه - رتبًا متفاوتة يقترب بعضها من الطبقة الأولى ويبعد عنها بعضها الآخر حتى يصبح أضعف المخنثات.

ثانيًا - الأوزان المقصرة:

والمقصود بها الأبنية الإيقاعية المصغرة التي يفرعها الشعراء من صور الأبنية الثمانية أو السداسية المستعملة، وتختلف هذه الأوزان لدى الشيخ عما يسميه «صغار الأوزان» بكونها تقصيرًا اختياريًّا يمكن للشاعر الاستغناء عنه عند ركوب الجنس

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠، وانظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ١/٣٣٢ و٣/١٣٤، حيث يرد في أعاريض القصيدة.

الدائري باستعمال صورته الطويلة فحسب، خلافا للأوزان الصغيرة التي لا يعرف لها في الاستعمال إلا صورة واحدة. وإذا كان القصر لديه علامة من علامات ضعف الأوزان فإن تقصير الشاعر لما طال منها لن يكون إلا إضعافًا له وإن كان في أصله جزلا قويا، أما ما استضعفه الشيخ منها للينه وانخناثه فالتقصير يفضح ضعفه ويجعله بينًا مكشوفًا، لأن الوزن القصير لا يتسع للمعنى الواسع المبسوط الذي تبنى عليه معظم أغراض الشعر، فإن حمله فسيكون مزريًا به كما يزري بالساكن ضيق الدار وقصر الجدار[1].

ويفرق الشيخ بين صورتين مختلفتين يمكن أن تؤول إليهما الإيقاعات المقصرة: الأوزان المتنصفة والأوزان غير المتنصفة، والمتنصفة[2] - لديه - هي ما كان له أنصاف أي صدور وأعجاز، وعلامتها قبول التصريع الذي يعلن نهاية النصف الأول والنصف الثاني، أما غير المتنصفة فهي ما افتقر منها إلى الأنصاف وكان بيتًا واحدًا عروضه هي ضربه[3] كالمشهور من صور الرجز النمط سريعًا ومنسرحًا فضلًا عن الرجز الدائري:

منعت من القسم الحقوقُ كأنها
رجزٌ تهافتَ ما لهُ أنصافُ[4]

وعلامتها امتناع التصريع فيها كما يدل على ذلك شرحه لقوله:

وِدادي لكم لم ينقسمْ وهو كاملٌ
كمشطورِ وزنٍ ليسَ بالمتصرعِ

(وقوله: ودادي لكم، الشعر كله يصرع إلا المشطور، وهو ما كان على ثلاثة أجزاء من الرجز مثل قول رؤبة: «ياصاح ما هاجك من وشم خال»

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٤.
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٨٧.
(٣) انظر العيون الغامزه: ص ٧١.
(٤) اللزوم: ٢/١٥٨ . ويعلق الناشر على هذا البيت بأن وجه الشبه فيه غامض، والمقصود ما نوضحه.

وقوله: «يارب إن أخطأت أو نسيت»

وقول العجاج: «ما هاج أحزانًا وشجوًا قد شجا»

فهذه الأبيات لا تصرع، لأنها أنصاف أبيات فلا يمكن أن تنصف، والوزن ينصف ويصرع وهو كقول عنترة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردَّمِ
أم هل عرفتَ الدار بعد توهُّمِ

المعنى أن ودادك لم ينقسم: أي أن ودادي لكم وإن كان كاملًا لا تمكن قسمته لأنه موفر عليكم، كما امتنع المشطور من التصريع)[1]. والامتناع الذي يشير إليه الشيخ هنا هو الامتناع الرياضي، لأن أجزاء المشطور الثلاثة لا تقبل التنصيف، ولكن ذلك لا يمتنع في المنهوك لأن جزأيه يقبلان القسمة، ولذلك يرجع امتناع التصريع فيه إلى كونه يخرج البناء من حكم الشعر إلى النثر: (... ويشبهان أيضًا ما ليس له نصف من الأوزان المشطورة، فلا يمكنك فيه القسمة، ألا ترى أنك لو أردت تصريع قول الراجز: (حلت سليمى جانب الجريب) لم تصل إلى ذلك، وأنت عن تصريع المنهوكين من المنسرح أعجز لضيقهما عما يجب للتصريع. مثل قول نادبة « سعد بن معاذ»:

وَيْلُ ام سَعْدٍ سَعْدَا
صرامةً ومجدَا
وفارسًا مُعَدًّا
سُدَّ به مَسَدًّا

وكذلك هذه الأبيات التي أنشدها «أبو نصر صاحب الأصمعي» في كتاب الألفاظ:

أرُبَّ مُهْرٍ مَزْعوقْ
مُقَيَّلٍ أو مَغْبُوقْ

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٦ أ، وانظر البيت في سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.

مـــن لـــبَـــنِ الـــدهْـــــم الـــــــرُّوقْ
حـــتـــى شـــتـــا كـــالـــذُغْـــــلُـــــوقْ

فلو صرعت مثل هذا لخرج من حكم الشعر إلى حكم المنثور)[1]. ويدعو الشيخ الأوزان المتنصفة عند تقصيرها مجزوءات أو مجزآت، فإن ذهب التقصير بنصفها أو أكثر صارت مشطورات أو منهوكات، ولا يقبل ما بعد هذه الأخيرة من الأوزان المقصرة لأنها تخرج كما قال من حكم الشعر إلى حكم النثر[2].

I - المـــجزوءات:

يدخل الجَزْءُ الأوزان فتكون إما مربوعة أو مثلوثة، والمربوع من الشعر الذي ذهب جزآن منه من ثمانية أجزاء، ويكون من المديد والبسيط، والمثلوث الذي ذهب جزآن منه من ستة أجزاء[3]، أما مجزوء المديد فقد صار كالأصل لأن العرب لم تستعمله إلا كذلك، ولذلك سمى الأخفش الضرب الأول المستعمل منه مديدًا تامًّا [4]. والطويل لا يجزأ أبدًا، ولذلك يعد البسيط الوزن الثماني الوحيد الذي يمكن أن يقصر فيصير مربوعًا، ومجزوءات البسيط أوزان لا يكتفي الشيخ باستضعافها فحسب، ولكنه يستركها ويرفضها مطلقًا كما سأبين. وتظل المثلوثات الصورة المشهورة للمجزوءات، ويعد الشيخ ما بني منها على أربعة أجزاء أوزانًا صريحة في انتسابها إلى رتبة العامة [5] ونزولها عن رتبة الرؤساء لإزراء القصر بها، ولذلك لم تجد لها مكانًا في متنه الشعري إلا قطع معدودة لا دلالة لها لقلتها موزعة حسب ما نوضحه:

١ - **الكامليات المجزوءة**: ينعت الشيخ هذه المجموعة من الأوزان بـ (ضروب الكامل القصيرة)[6]، ووصفها بالقصر يحدد قيمتها لديه. ومن بين مجزوءات الكامل

---

(١) الصاهل والشاحج: ص٥٠٣ - ٥٠٤.
(٢) يرفض الشيخ المُقَطَّعَ المبني على جزء واحد كما تبين من حديثه السابق عن امتناع تصريع المنهوك.
(٣) لسان العرب: مادة ربع: ١٠٢/٨.
(٤) انظر لسان العرب: مادة قصد.
(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٦.
(٦) رسائله / عطية: ص ١١٧.

الأربع يجيء الشيخ بالكامل السادس والثامن متشبهًا بأبي الطيب الذي استعمل منها الضربين المذكورين[1]، وقد جاء بالسادس أي المرفل في ١١ قطعة كلها لزوميات (٩٦،٠٪). والملاحظ أن العروض في إحدى كاملياته المرفلة قد جاءت في البيت الثالث مرفلة لقوله فيها حسب ما ورد في الديوان المطبوع:

وكـــــفـيــــتَ صـحــبـــي إلـتــــيـا

بـعـدَ الـلـتــــيـــا والــلـتــــيـا[2]

وقد عد بعض الدارسين[3] ذلك تصريعًا ثانيًا في نفس القطعة، وهو تفسير مستبعد لأن الشيخ لا يعد التصريع في غير الأوائل فضيلة[4]، ولأن ترفيل العروض يوقع في شذوذ معيب يرفض الشيخ مثله. ويختفي هذا الشذوذ باستبعاد هذا التصحيف والعودة إلى القراءة التي نراها الأصح، وهي إفراد الإلة لا تثنيتها، فيكون المقصود: وكفيت صحبي إلتي أي عداوتي، أما السقط والدرعيات فقد خلوا مطلقًا من هذا الضرب (٠٪). ولم يأت من الكامل الثامن في شعره بأكثر من قطعتين: سقطية واحدة في الزهد (١،٢١ ٪) يقول فيها على لسان سائق ركب الحاج:

دنــــيـــــاكَ تحــــدو بــالمـسَـــا

فِـــر والمــــقـيــمِ جَـمـــالـــهـا[5]

ولزومية واحدة (٠،٠٦٪). ويفسر كثرةَ الكامل السادس الترفيلُ الذي يضيف إلى حروف المجزوء حرفين مقتطعين[6] من الجزء الذاهب فيقلل من ضعف القصر، لكن نسب الاستعمال تدل على أن الكامليات - رغم كونها أكثر المجزوءات في نظمه - لم تستطع لرقتها أن تتغلب على الصرامة الفنية التي فرضها عليه تجزله وتباديه.

---

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

(٢) اللزوم: ٦٤٩/٢.

(٣) البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠.

(٤) انظر الفصل اللاحق: مبحث التصريع.

(٥)سقط الزند / ش: ص ٢٠١٩.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٣٧ - ١٣٨.

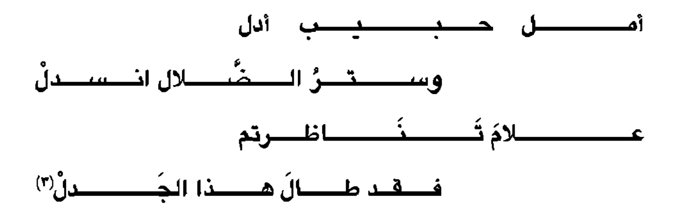
٢ - **الخفيفيات المجزوءة:** خلافًا للخفيف الأول الذي جعله الشيخ بالاستعمال أقوى المخنثات، يكتفي بركوب مجزوء هذا الوزن في خمس قطع فقط، أربع منها لزوميات (٠،٢٥ ٪) جاء فيها بالخفيف الرابع مصرعًا بعضها ومطيلًا إطالة تنبئ بأنه وجد في إيقاعها نفسًا نظميًّا مناسبًا للمعاني الزهدية التي تضمنتها، كقوله:

أعــــوز الـــــشــــت والـــــســلـــم

وأديـــــــمـــــــي بــــــه حـــلـــــمْ(١)

والخامسة درعية واحدة(٢) (٣،٢٢ ٪) ركب فيها الضرب الخامس المقصور المخبون وأطال فيها، مما يفيد أنه كان يجد في هذا الضرب بالقياس إلى المجزوءات الأخرى قوة تجعله أصلح منها للتقصيد والتطويل. والملاحظ أن الخفيفيات المقصرة لم تستطع أن تتسلل إلى سقط الزند (٠٪).

٣ - **المتقاربيات المجزوءة:** لم يذكر الشيخ المتقارب رغم بنائه الثماني ضمن الأوزان الجزلة لرقته وليونته. وبرودة المقصر منه لا تخفى عن السمع، ولذلك لا نجد للمجزوء منه أثرًا في سقط الزند ولا في الدرعيات (٠ ٪). ومن ١٠٦ قطع هي مجموع اللزوميات المتقاربية لم يتضمن الديوان الثاني إلا أربع قطع (٠،٢٥ ٪) متفاوتة الطول جاء فيها بالضرب الخامس، وخصها بأعذب حروف الروي: اللام والميم. ورغم ذلك ظلت برودة القصر واضحة فيها كما نجد في قوله:



أمــــــل حــــبـــيــــب أدل

وســـــتــــرُ الـــــضَّــــلال انـــســـدلْ

عــــــــلامَ تَـــــنَـــــــاظـــرتم

فـــقـــد طـــــالَ هـــــذا الجَـــــــدلْ(٣)

---

(١) اللزوم: ٢/٤٨٩. وانظر: ٢/١٧٣، ٢٨٦، ٣٧٤.

(٢) هي قوله: يالميس ابنةَ المضلَّل مني بزادِ. انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٣) اللزوم: ٢/٣٧٦، وانظر: ٢/٤١٥، ٤٧٩.

٤ - **الرجزيات المجزوءة**: لم ينظم الشيخ من الرجز التام في شعره إلا قطعتين: سقطية من ضربه الأول السداسي كما تبين، ولزومية واحدة (٠،٠٦ ٪) من سبعة أبيات ركب فيها الرجز الثالث المجزوء، منها قوله:

مـــا جـلــــبَ الخـــيــــرُ إلـى
صــاحـــبِ عـــقـــلٍ وكَـــســـدْ
أشـــــــدُّ خـــطـــبٍ يُـــتـــقَـى
فِـــــــراقُ روحٍ لِـــجَـــســـدْ[1]

وإذا كان تأثره بأبي الطيب يفسر مجيئه مثله[2] بهذا الضرب، فإن موقف الشيخ المشهور من الرجز يغني عن تفسير ندرته في شعره.

٥ - **الرمليات المجزوءة**: استلان الشيخ الرمل واستضعفه وهو تام، فلم يأت به في متنه الشعري المدروس كله إلا في تسع لزوميات كما تبين، وضعف تامه يجعل مجزوءه أضعف. ولم يأت هذا الضرب المقصر في شعره إلا في لزوميتين اثنتين (٠،١٢ ٪) جاء فيهما بالضرب الخامس، وبناهما على اللام فأكسبهما غنائية رقيقية لا تخفى عن السمع، كما يتبين من قوله:

عـــشـــت مـــن أيـــســـر حـــلِّ
وتـــشـــبـــهـــتَ بـــظـــلِّ
لـــســـتَ بـــالخـــلِّ أصـــافـيـــ
ـــكَ ومـــا أنـــــتَ بـــخـــلِّ
ربـــمـــا يـــعـــتـــمـــدُ المـــر
ء عـــلـــى الـــعُـــضـــو الأشـــلِّ
أيـــهـــا الـــدنـــيـــا لَحَـــاكِ الـــ
ـــلـــه مـــن ربَّـــة دلِّ

---

(١) اللزوم: ١/٤٠٠.

(٢) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٢.

مـــا تــســلِّـــى خـلـــدي عــنـــ
ـــكَ وإن ظـــنَّ الــتــســلِّـي[1]

لكنها رقة لم تسمح له غريزته بتجريبها إلا في اللزوم، أما السقط والدرعيات فقد نُزهت جزالتهما عنها (٠٪).

٦ - **البسيطيات المربعة**: ونقصد بالتربيع الوزن المقصر الذي بنى عليه لزوميته:

دنـــيـــاك مـــومـــوقـــةٌ
أكـــثـــرَ مـــن أخـــتــهـــا
لـــم تــبــقَ مـــن جـــزلــهـــا
شـــيـــئًـــا ولا شــخــتــهـــا
أتـــى عـلـــى ذرهـــا الـــ
أتـــي عـلـــى بُـــخـــتـــهـــا
فـــانـــظـــر إلـــى صـــنـــعـــهـــا
وانـــظـــر إلـــى بَـــخـــتـــهـــا[2]

ويجعل ابن رشيق مثل هذا الوزن من البسيط المربع المحدث[3]، وهو عنده مأخوذ من البسيط المثمن لأن «مستفعلن فاعلن» فيه تذكر به قبل غيره من الأوزان، أما الحقيقة فكونه وزنًا لا هوية له لندرته وخروجه عن الاستعمالات التي وصفها الخليل. ويسمي عبد الله الطيب هذا الوزن المتنصف «البسيط المنهوك»[4]، وهي تسمية غير دقيقة لأن النهك ذهاب ثلثي الوزن بينما الذاهب من الوزن المذكور نصفه، وإذا جاز إلحاقه بالبسيط فالأولى أن يستعار له من تسمية الشيخ الأبيات المديدية الرملية (ليت شعري ضلة)

---

(١) اللزوم: ٢/٣٥٩.

(٢) نفسه: ١/٢٣٠.

(٣) انظر العمدة: ٢/٣٠٢. وقد مثل له بقول القائل: دار عفاها القدم ... بين البلى والعدم

(٤) انظر المرشد: ١/٨٤. وقد مثل له بقول شوقي: طال عليها القدم ... فهي وجود عدم.

مشطور المديد[1]، ومن وصفه لمنهوك المنسرح بمشطور مجزوئه [2]، مصطلح «مشطور»، فيدعى مشطور البسيط لأنه بقي كمربع المديد[3] على أربعة أجزاء من ثمانية أصلية. والشطر في البسيط استعمال شاذ لا يلتفت إليه[4]، وقد عبر الشيخ عن رفضه إلحاق مثل هذه الأوزان التي سكت عنها الخليل بالأضرب المستعملة، فلم ينسب قول أبي تمام:

الحســــــنُ بــــــنُ وهــــبِ
كــالــغـيــثِ فـــي انــسـكـابــهْ
فـــي الــــشــــرخِ مــــن حــجـاه
والــــشــــرخُ مــــن شـبــابــهْ

إلى وزن بعينه كما يتضح من قوله: (هذا الوزن لم يذكره الخليل فيما ذكر، وإذا حمل على قياس ما قال فأشبه الأشياء به أن يكون من المنسرح، ويكون الضرب الثالث الذي هو (ويلم سعد سعدا) مشطور هذا الوزن. وقد يجوز أن يحمل على أنه من الرجز ومن السريع، ولا يوجد مثله في الشعر القديم، وقد قالت مثله الشعراء في زمان بني العباس كقول القائل:

إبــــريــــقــــنــا مُـصَـــلٍّ
يــــركــــعُ فــــي صَــــلاتــــه)[5]

والأبيات التي جعلناها تجاوزًا من مربع البسيط أو مشطوره قريبة من هذا الوزن، ويجوز حملها قياسا على الأوزان التي ذكرها، فتكون من المنسرح المجزوء بجعل فاعلن في العروض والضرب متفرعًا من مفعولات بعد كشفها وطيها، وتكون من الرجز أو السريع المجزوءين بجعل نفس الجزء متفرعًا من مستفعلن بعد قطعها

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧.
(٢) أي مشطور مجزوء المنسرح. انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٨/١.
(٣) يصف الجوهري مشطور المديد بالمربع. انظر عروض الورقة: ١٨ - ١٩. وانظر العيون الغامزة: ص ٥٧.
(٤) انظر العيون الغامزة: ص ٦٠ - ٦١.
(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٠٨/١. وانظر البيتين في شرح ديوان أبي تمام: ١٠٨/١.

وطيها، لكنها ضروب يرفضها الشيخ كلها عروضيًّا وفنيًّا لأن الخليل لم يذكرها. ونجد لدى الشيخ ما يرجح أنه يعد الوزن «مستفعلن فاعلن» رجزًا، فهو يقف عند التسميط المنسوب إلى امرئ القيس: (يا صحبنا عرجوا....)، ثم يصف الأشطر بأنها من أضعف الرجز[1]، والفرق بين أبياته اللزومية وبين أشطر التسميط المذكور أن الأولى متنصفة عروضها غير ضربها، والأخيرة منهوكة ضربها هو نفسه عروضها، والتنصيف علامة تمنع من إلحاقها بالرجز الخامس. ولم يرد مثل هذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠٪)، ولم يعد إليه الشيخ في لزومياته، وهو ما يؤكد أنه أراد أن يجرب إيقاع البسيط المقصر ويبتعد به عن جزالته إلى أصغر صورة يمكن أن يؤول إليها، أي الوحدة البسيطية المركبة مستفعلن فاعلن.

II - **المشطـــورات:**

يطلق هذا المصطلح على الأوزان التى ذهب نصفها فبقيت مبنية على أشطر من ثلاثة أجزاء، ويشبهها الشيخ لضعف بنائها ببيوت الضعفاء والعبيد[2]. ويدخل الشطر في الاستعمال جنسين خليليين[3] هما الرجز والسريع، والشيخ يعد هذين الوزنين عند شطرهما رجزًا لقصرهما متبعًا في ذلك مذهب العرب[4]. وإذا كان تقصير الأوزان بجزئها يؤدي إلى ضعفها، فإن تجاوز ذلك إلى شطرها يعد إفراطًا في إضعافها، ولهذا نجده يحاسب الرجاز ويكافئهم في جنة الأدباء بأكواخ حقيرة تناسب القصر الذي آلت إليه أبياتهم: (قصرتم أيها النفر فقصر بكم)[5]. وهروبًا من هذا الضعف تحامى الشيخ المشطورات في نظمه كله فلم يتعد ما جاء منها فيه رجزية وسريعية ١٠ قطع.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣١٩ - ٣٢٠.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥١٦ - ٥١٧.

(٣) يشير العلماء إلى مشطورات المديد والبسيط والكامل، لكنها صور شاذة لا يلتفت إليها. انظر العيون الغامزة: ص ٥٧ و٦٠ و٦٧.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٧، والصاهل والشاحج: ص ٥٤٨ - ٦١٢.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

١ - **المشطورات الرجزية**: جاء أبو الطيب في شعره[1] بالرجز الرابع المشطور كما جاء بمتنصفه، فتأثره الشيخ وجاء بنفس الضرب في ثلاث لزوميات (١٨ ،٠٪) منها أرجوزته:

الحــــرصُ فـــي كـــلِّ الأفـــانـــينِ يـصـمْ

أَمَـــا رأيـــــتَ كـــلَّ ظـــهـرٍ يـنـقـصـمْ

وعــــــروة مـــن كـــلِّ حـــيٍّ تـنـفـصـمْ

أمـــا سـمـعـت الحـــادثـــات تـخـتـصـمْ

أم حُـبُّـك الأشـــيـاءَ يُـعـمـي ويُـصِـمْ[2]

لكنه لم يسمح لهذا الضرب القصير الضعيف بأن يكون من أوزان السقط (٠٪)، وصان منه جزالة الدرعيات (٠٪) رغم أن معانيها التحميسية كانت تقتضي استعماله.

٢ - **المشطورات السريعية**: للسريع في مذهب الخليل عروضان مشطورتان[3]: عروض موقوفة (مستفعلان) وأخرى مكشوفة (مفعولن) يجعلها الشيخ هي السريع السادس والأخير[4]. وقد جاء بهذا النوع من المشطور في سبع قطع، اثنتان منها لزوميتان جاء في إحداها بالعروض الموقوفة (٠٦، ٠٪)، وفي الثانية بالعروض المكشوفة (٠٦، ٠٪)، أما القطع الباقية فكلها درعيات ركب في أربع منها العروض الموقوفة (٩، ١٢٪) كما في قوله:

جـــاءوا عـلـيـهـم مُـحـكـمـات الأدراعْ

وكـلـهـــم قـد اكـتـســى نـهـي الـقـاعْ

وجـئـت لـلأرمـاحِ مَـبـســوطَ الـبَــاعْ[5]

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٣٧٥.

(٢) اللزوم: ٢/٤٨٢. وانظر: ٢/٦٩، ٤٧١.

(٣) العروض المشطورة هي نفسها الضرب المشطور.

(٤) يذكر أبو العلاء (الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣) العروضَ المكشوفة التي جاء بها أبو الطيب باعتبارها الضرب السادس للسريع، وهو نفس الترتيب الذي نجده في الإقناع (ص ٥٣). وابن عبد ربه (العقد الفريد: ٤/٤٦٧) يجعل هذا الضرب هو السابع، رغم أنه يأخذ من كتاب الخليل. والملاحظ أن العلماء قد اختلفوا في عدد الأضرب التي ذكرها الخليل. انظر العروض والقافية: ص ١٥١ و٢٣٥.

(٥) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٢٣.

وجاء في الخامسة بالعروض المكشوفة (٣،٢٢ ٪)، وهي عينيته: (جاء الربيع واطباك المرعى)[١]. والمشهور في العروض الموقوفة أنها تكون مردوفة بحرف لين، وقد استعملها الشيخ كذلك إلا في درعيتين لزم في إحداهما الهاء وفي الثانية الغين عوض لين الردف، وهما قوله: (عبَّ سنان الرمح في مثل النهْرْ)[٢]، وقوله: (ما أنا بالوغْبِ ولا بابن الوغْبْ)[٣]، وهو استعمال شاذ عن المتعارف عليه، وقد أوضح الشيخ نفسه أن لزوم اللين في السريع المشطور الموقوف لا ينكسر (بقول الراجز:

أسبلنَ أذيالَ الحقي وارْبَعْنْ

مشي حييات كأنْ لم يفزعن

إن يمنع اليوم نساء تمنعن

لأنه محسوب من الشواذ، وإنما كلامنا على ما يكثر ويتعارف)[٤]، ولذلك نذهب إلى أن ركوبه هذا الشذوذ إنما كان للتدليل على أن لبعض الحروف الصامتة خصائص صوتية تسوغ استعمالها عوض اللين كما سنوضح. وقد سبقت الإشارة إلى أنه يعد المشطورات كلها رجزًا، وأن الرجز لديه رغم بداوته فن ضعيف حقير حقارة الأوزان القصار، وهذا ما يفسر خلو سقط الزند (٠٪) من مشطور السريع وندرته حتى في اللزوميات. وما قد يبدو مستغربًا كون الدرعيات التي عاد فيها إلى تجويد النظم قد تضمنت معظم هذه المشطورات، وقد سبقت الإشارة إلى أنه إنما أكثر من إيقاع الرجز فيها رغم احتقاره له ليجعل من الارتجاز به نفسًا تحميسيًّا يخدم الغاية النبيلة التي نظم من أجلها هذا الديوان، لكن الملاحظ أنه تجنب فيه مشطور الرجز الصريح الدائري مطلقًا وكاد يقصر مشطوراته السريعية كلها على العروض الموقوفة (مفعولان) التي لا تلتبس بمشطور الرجز خلافًا للعروض المكشوفة، وهي

---

(١) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٢) نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٨.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ – ٤٦٣.

طريقة استطاع بها الشاعر اعتمادًا على مذهب الخليل الذي يجعل مشطور السريع جنسًا مستقلًّا بنفسه لتفرعه من السريع الدائري، أن يخلص هذا الديوان من شبهة الرجز الحقير ويوهم المتلقي بأنه صانه عنه.

ثالثًا - صغار الأوزان:

يرد هذا المصطلح لدى الشيخ في وصفه للهزج والمضارع بأنهما (من صغار الأوزان)[1]، والصغر لديه مرادف للحقارة [2]، والمقصود بها الأوزان القصيرة التي تجيء في الاستعمال على أربعة أجزاء لا تزيد عليها، والفرق بينها وبين الأوزان المقصرة أن هذه الأخيرة تستعمل طويلة في أبنية سداسية أو ثمانية، بينما تلازم الأوزان الصغيرة بناء رباعيًّا لا يعرف في الاستعمال بناء أطول منه، وهذا ما يريده الشيخ بقوله: (ومولد الهزج في الدائرة قبل مولد الرجز، والهزج أصغر منه في السمع لأن مستعمله رباعي، والرجز قد استعمل منه السداسي)[43].

وتضم هذه المجموعة أربعة أوزان قصيرة هي المضارع والمقتضب والمجتث والهزج، أما الثلاثة الأولى فتقترن لديه بليونة أشعار المولدين وإيقاعاتهم الحضرية التي يرفضها الذوق المتجزل ويستضعفها أو يستركها لقصرها: (وأعمالي في الخير قصار كثلاثة أوزان رفضها المتجزلون في قديم الأزمان... والثلاثة الأوزان: المضارع والمقتضب والمجتث، وقلما توجد في أشعار المتقدمين)[3]. وجزمه بندرة هذه الايقاعات في الموروث الشعري القديم يدل على أنه لم يستضعفها لقصرها فحسب، ولكن لنفسها الحضري ولنفوره مثل القدماء من ليونتها ورقتها، خلافًا للهزج الذي يبدو أنه كان يستضعفه لصغره فقط لأنه لم يذكره ضمن هذه الأوزان الحضرية المولدة.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٦.

(٢) نفسه: ص ٥٩٥.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣١ - ١٣٢.

وقدم مصطلح هزج وتردده في المصادر يدل على أن الخليل استعاره من اسم نمط شعري غير القصيد[1] كان العرب يترنمون به في سياق اجتماعي ما ندت عنا دلالته، فهو كالرجز فن بدوي قديم قصر بناؤه فعذب وخف، لكنه فقد جزالة الأوزان الطويلة ورصانتها نتيجة المرح الذي يصاحبه عند الإنشاد، وهذا ما جعله لدى الشيخ ضعيفًا محتقرًا كالأوزان الثلاثة الأخرى. فأشعاره تخلو من صغار الأوزان هذه إلا قطعًا جد قليلة تؤكد قلتها نفورَه المذهبي والغريزي من إيقاعها.

I - **الهزجيات:**

يرى الشيخ أن (أصل الهزج أن يكون على ستة أجزاء كلها مفاعيلن، إلا أن العرب لم تستعمل ذلك)[2]. ويذكر الخويي عند إحصائه لأوزان السقط بيتًا من الهزج السداسي، ثم يجعل قول الشيخ في جامع الأوزان:

ألا يــــــا عــــالمـــاً مــــا الـعـلـ
ـــــم جـــار مـنــــه فـــي نِـــيَّـــهْ
وخـــــفــــــاك عـــروضـــيًّـــــا
ن والــنــــاقـــــة نَــــحــويَّـــهْ

(مما استعمل مجزوءًا)[3]، وكأنه كان ينظر بذكره الصورتين السداسية والمجزوءة إلى ما آل إليه استعمال الهزج وبعض الأوزان العربية في البيئات الفارسية[4]. إن القصر الملازم للهزج في الاستعمال العربي يكسبه مرحًا وخفة [5]، لكنها خفة لا تحتملها رزانة مذهبه الشعري المتبادي، فهو يذكر أن أبا الطيب لم يأت بهذا الوزن

---

(١) انظر مقالة تداخل المصطلحات / مجلة: ص ٣٢، وانظر ما تقدم: ١/ ٧٣ -٧٥.
(٢) الفصول والغايات: ص ٣٢٠.
(٣) انظر التنوير: ١/١٢.
(٤) انظر كشاف اصطلاحات الفنون: مصطلح «هزج». وانظر الحكيم عمر الخيام ورباعياته: ص ١٢١ وما بعدها.
(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٨.

في شعره[1]، ويحذو حذوه في السقط والدرعيات فيخليهما منه (٠٪). وإذا استثنينا الأبيات التعليمية التي جاء بها في جامع الأوزان، يظل كل ما نظمه منه سبع لزوميات لا تخلو من طول كلها من الضرب الأول (٠،٤٠ ٪). وما يلفت النظر في هذه الهزجيات اللزومية أن أربعا منها كافيات مقيدة واثنتين لاميتان مفتوحتان مردوفتان بالياء، وإذا نحن لم نعتبر التزامه للحرف غير اللازم قبل الروي أمكن إدماج بعضها في بناء واحد ليصبح عددها أقل، وإن كان مجموع أبياتها الستة والخمسين ينبئ بأنه كان يجد في الهزج رغم قصره بقية من نفس بدوي تجعله أقل ضعفًا من إخوته في الصغر. ويذهب الشيخ إلى أن الجزء الثالث من هذا الوزن (إن أدركه النقص بالكف... لم يعلم به في الحس، وكذلك الجزآن اللذان قبله... وإن أدركه القبض... بان ذلك في الذوق كقوله:

حــــلــــلــــنــــا بــــــأوارات

وأصــــبــــحــــوا بــنــعــمــانــا)[2]

وثقل القبض واضح في البيت المذكور، ولذلك لا نجد له أثرا في هزجياته خلافًا للكف الذي كثر فيها ليميزها من الوافريات المجزوءة، كما نجد في مقصورته:

إذا قــيــلَ لــكَ اخــشَ الــلــ

ــهَ مــولاكَ فــقــلْ أرا

كــأن الأنــجــم الــسـبــعــ

ــة فــي لــعــبــة بــقــارا[3]

II – المجتثيات:

للمجتث عروض واحدة وضرب وحيد، والشيخ يعده من الأوزان التي (قلما توجد في أشعار المتقدمين)[4]، وينقل عن الأخفش زعمه (أنه قد سمعه في شعر العرب)[5]،

---

(١) رسالة في الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠١.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٤٥.

(٣) اللزوم: ٧٥/١. وانظر: ٢٤٨/٢، ٢٤٩، ٢٥١، ٣٠٤، ٣٠٥.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) نفسه: ص ١٣٢.

ويذكر أنه من الأوزان التي استعملها أبو الطيب[1]. ولم يجئ الشيخ بهذا الوزن لا في السقط ولا في الدرعيات (٠ ٪)، ولكن يبدو أنه كان ينظر إلى هذا الشاعر الصفي في المجتثيات الثلاث التي جاء بها في اللزوم (٠،١٨ ٪)، فهو يرى أنه خبن الضرب في قوله:

مـــا أنـــصـــفُ الـــقـــوم ضبَّـــه
وأمُّـــــــــــه الـطُّـــرُطُـــــــــبَّـــه

ويجعل رواية الخبن الاستعمال الموافق لقواعد الخليل، لأن «الطرطبه» إذا رويت (بسكون الراء ففي البيت تشعيث لم يذكره الخليل في المجتث، وقد كثر في أشعار المحدثين. وإن حركت الراء في «الطرطبه» فالجزء مخبون غير مشعث)[2]. وترجيحه ضم الراء على التشعيث الذي كثر عند المحدثين يدل على أنه لا يعترف بالمجتث إلا اعترافًا علميًّا، أي باعتباره وزنًا خليليًّا لا وزنًا يستعمله المحدثون. ويبدو هذا التقيد بالأصل الخليلي واضحًا في تجنبه التشعيث في لزومياته الثلاث وإكثاره فيها من الخبن تقوية لرواية الضم في «الطرطبه»، رغم أن بعض العلماء يرونه جائزًا في المجتث جوازه في الخفيف[3]، وإكثاره من خبن الضرب حث غير مباشر لمن يريد ركوب هذا الوزن على الاستغناء بهذا الزحاف عن تشعيثه، وكأنه كان يرى في قصره بالقياس إلى الخفيف ما يجعل هذه العلة بينة في السمع لمجيئها في الوتد، خلافًا للخبن الذي يظل خفيًّا لاعتماده[4] على نفس الوتد، والأذن لا تنكر أن خبن فاعلاتن أخف من سلامتها بله تشعيثها لكثرة الحركات فيها كما هو واضح في قول الشيخ:

فـــتـــشـــنَ عـــن كُـــــلِّ نـــفـــسٍ
شـــــرق الـــفَـــــضـــاء وغـــربـــهْ

(١) الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) نفسه / مجلة: ص ٦٠٦. وانظر البيت المذكور في ديوان أبي الطيب: ١/ ٣٣٠.

(٣) انظر الإقناع: ص ٦٨، والعيون الغامزة: ص ٨١.

(٤) انظر كتاب العروض للأخفش / فصول: ص ١٥٤.

وَزُرْنَ عـــن غـيـــر بـــرٍّ
عــجــم الأنـــــامِ وعُـــــربـــــهْ[1]

ومن الأحكام التي تبدو مربكة بدقتها في تصوره لإيقاع المجتث اعتباره رواية قول الوليد:

خـــرجـــتُ أســـحـــبُ نيـــلـي
أنـــظـــورُ مـــا شـــأنـــهـــنَّـــه

بزيادة الواو في الفعل «أنظر» صحيحة[2]، لأن الوزن يكون بها غير مكسور، وإذا صحت رواية أنظر بغير واو (فهو كسر على رأي الخليل، ولن يخفى قبحه في الغريزة، وإن أنشد بالواو على اللغة الطائية فالوزن صحيح. وقد زادوا الياء في سواعيد وأزاميل)[3]. والذي يقصده الشيخ أن حذف الفاء من مستفع لن لا يجوز لأنه في رأي الخليل مفروق الوتد، وهو نفسه ما يقصده العروضيون بعدم جواز الطي والخبل فيه[4]. وامتناع الطي فيه امتناع رياضي علمي لأن الفاء ليست ثانية سبب كفاء مستفعلن التي يجوز طيها، لكن المشكل أن الشيخ لا يعد ذلك خروجًا عن مذهب الخليل فحسب، ولكن بناء لا يخفى قبحه في الغريزة[5]، وهو حكم يلزم الدارس بأن يسلم بأن الفرق بين مستفع لن ومستفعلن ليس فرقًا عروضيًّا يدركه البصر وترشد إليه معرفة الدائرة التي ينتسب إليها الجزء، ولكنه فرق في الإيقاع يحققه المنشد وتحس به الغريزة.

ولم تهتم المؤلفات العروضية المشهورة بمثل هذه الفروق رغم أن المصادر الأولى اهتمت بتسجيل الفروق الإيقاعية التي يبرزها الإنشاد حتى عندما تكون الزحافات والأجزاء هي هي، كما نجد في قول الأخفش: (وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه

(١) اللزوم: ١/١٣٦.
(٢) انظر ما تقدم القسم الأول (مبحث الغريزة ورواية الشعر).
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.
(٤) انظر الإقناع: ص ٦٨.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.

في البسيط والسريع، لأن الرجز يستعملونه كثيرا، وإنما وضعوه للحداء، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل، فالحذف بما يكثر في كلامهم أخف عليهم. قال: هلا سألت طللًا وحممًا، وقال: قد جبر الدين الإله فجبر فلم يقبح)[1]. ولم تكتسب آراء الشيخ العروضية أهميتها النقدية الجمالية والعلمية القياسية إلا لاهتمامه بمثل هذه الإشارات وإفادته منها في بناء نظريته التي تجمع الجمالي إلى العلمي العروضي.

والأخفش يصف المجتث بأنه وزن قليل[2] قلة المضارع والمقتضب، وهو يقصد بالقلة ما يعبر عنه الشيخ بالقصر والصغر، لكنه يرى أن وقوع الوتد المفروق بين سببيه[3] يجعله أقوى منهما. ولعل هذه القوة النسبية التي يتميز بها المجتث من أخويه كانت سببًا في نظم الشيخ عليه وبلوغه في إحدى مجتثياته الثلاث ٢٧ بيتًا [4]. لكن الملاحظ أن الخويي الذي كان يمثل لكل وزن لم ينظم عليه الشيخ في السقط بأبيات من جامع الأوزان لم يأت بالمجتث، فهل يعود ذلك إلى بتر أصاب أصل التنوير أو الجامع، أو إلى أن الشيخ بدا له بعد نظم اللزوم أن هذا الوزن متكلف مصنوع، فأهمله وأراحه كما أراح المضارع والمقتضب، ورفض أن يعود إليه حتى في ديوانه التعليمي جامع الأوزان.

رابعًا - الأوزان المرفوضة:

نقصد بهذا الاصطلاح كل الأبنية الإيقاعية التي رفضها الشيخ وغيره من الشعراء والنقاد لغرابتها واضطرابها أو لشذوذها وركاكتها، أو لهجر الشعراء لها، أو لكونها متكلفة مصنوعة. وتشترك هذه الأوزان كلها في كونها مرفوضة لذاتها لا لكونها تنتسب إلى هذا العصر أو ذاك، أو كونها مما سكت عنه العروضيون، فبعضها

---

(١) كتاب العروض / فصول: ص ١٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٢.

(٣) نفسه: ص ١٥٢.

(٤) انظر اللزوم: ١/١٣٤ - ١٣٦.

بدوي قديم وبعضها حضري محدث، ومنها ما ذكره الخليل ومنها ما لم يذكره، وكل ذلك يؤكد أنها شيبت بركاكة أو برودة إيقاعية جعلت الذوق الشعري الغالب ينفر منها. وقد عبر الشيخ عن رفضه لها نقديًا بالكشف عن ضعفها، وإنجازًا بصون دواوينه عنها، فالسقط واللزوم والدرعيات تخلو منها خلوا مطلقًا (٠٪).

I - غرائب الأوزان:

يلمح الشيخ بهذا المصطلح[١] إلى بعض الأبيات المبهمة الوزن[٢] التي نظمها بعض الجاهليين، ويقصد به الأشعار القديمة التي اضطرب بناؤها أو اختلف كرائية طرفة التي يصفها لاختلاف إيقاعها بالأعجوبة[٣]. وهو يعتبر هذه الأوزان محيرة [٤] لأنها رغم اضطرابها من المرويات التي نقلها الثقات عن الفصحاء وتداولها العلماء في مجالسهم. وتلتقي هذه الغرائب في أنها كلها تقع خارج المنظومة الخليلية، لكنها تتفاوت في بعدها عنها تفاوتًا يزيد الشيخ حيرة واستغرابًا.

١ - وأبعد هذه الغرائب عن قواعد الخليل ما لا نظام له كأبيات بيهس التي أرغم الشيخ على تسميتها (أبياتًا لأن الرواة يوقعون عليها هذا الاسم، ولا نظام لها في الحقيقة)[٥].

٢ - ويليها الأبيات المتشاولة، وهي ما اختلف وزنها داخل القطعة الواحدة كالأبيات[٦] التي رواها سيبويه، وكقول الراجز:

ياتيم كوني جدلهْ　　　　منهوك

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٧٤.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٦، والعيون الغامزه: ص ٨٩ - ٩٠.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٨.

(٤) نفسه: ص ١٩٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٢.

(٦) نفسه: ص ٤٣١.

أغنى امرؤ ما قبلهْ　　　　منهوك

إذْ قاتلت تيم وفرت حنظلهْ　　　　مشطور

واستوعلت كلب وكانت وعلهْ　　　　مشطور

فـ (البيتان الأولان يقصران عن البيتين الأخيرين قصرًا ليس بخاف)[1] جعل المنهوك يلابس المشطور.

٣ - ويشبه الأبياتَ المتشاولة الأشعارُ المختلطة التي تتداخل فيها الأوزان الدائرية، فـ (قد حملت الرواة كلمة الطرماح وهي وزنان مختلفان)[2]، ويعني الشيخ خلطه بين الخفيف والمنسرح في قوله:

طال في رسم مهدد أبده　　　　وعفا واستوى به بلده　　　　خفيف

مجرب بالرهان مستلب　　　　خصل الجواري طرائف سبده　　　　منسرح

ومثل هذا لديه ما جاء به المرقش الذي خلط في قصيدة له بين السريع والكامل في قوله:

ما بالديار أن تجيبَ صممْ

لو كانَ ربع ناطقًا كلمْ

ما ذنبنا في أن غزا ملك

من آل جفنة ظالم مرغمْ

فـ (هذا خروج عما ذهب إليه الخليل)[3].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٣١.

(٢) نفسه: ص ٢٠٦. والمراد أبيات الطرماح اللاحقة. انظر نفس الصفحة، وفيها: وعقبى. وفي ديوانه (ص ١٩٣):

طال في رسم مهدد ربده　　　　وعفا واستوى به بلده.

وانظر تأصيل عروض الشعر العربي: ص ٢٦٨ - ٢٦٩، حيث يستقصي، د. العلمي لهذه الظاهرة في دواوين الشعراء الإسلاميين.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٨. وانظر الأبيات في المفضليات: ص ٢٣٧ - ٢٣٩.

٤ – وأقرب الغرائب إلى القواعد الخليلية الأشعار التي يلزم فيها الشاعر وزنًا دائريًّا واحدًا لكنه يخلط فيه بين أكثر من ضرب، ويأتي فيها بأبنية لم يذكرها الخليل[١] كقول طرفة في أعجوبته[٢] جامعًا في نفس القصيدة بين الضربين الرابع والخامس من السريع:

لو كان في أملاكنا ملك	يعصر فينا كالذي تعْصِرْ	فـعْـلـن
لا جتبت صَحنَيِ العراق على	حرف أمون دفها أزورْ	فـعِـلـن
متعني يومَ الرحيل بها	فرع تنقاه القداح يَسَرْ	

وكبائية عبيد التي يصفها هي ورائية عدي بأنهما مختلفتا النظم وغير موافقتين (لمذهب الخليل في العروض)[٣].

إن ما يحير الشيخ في هذه الأوزان الغريبة كونها مروية عن الفصحاء في جملة المنظوم[٤]، والملاحظ أنه لم يجرؤ على التصريح بأنها مكسورة مراعاة لقدمها، لكنه يلمح متعجبا من تغاضي الرواة عما فيها من اضطراب إلى أن الإنشاد يفضح كسرها وخللها[٥]. ويتعمد أحيانًا أن يشير إليها لاضطرابها بأنها كلمة[٦]، وقد يصرح فينعتها بالاختلال كما نجد في قوله: (كما اختل في نظم القريض عبيد)[٧]. وسواء لمح أم صرح يظل هذا النوع من الأوزان لديه نمونجًا مرفوضًا محظورًا على المحدثين غير مقبول منهم، والعلة خروجها كلها عن مذهب الخليل.

---

(١) يرد سليم الجندي (الجامع: ٢/٨٦٠. هامش) على اعتراض أبي العلاء على هذه الأوزان بما استدركه العروضيون على الخليل من استعمالات. والاعتراض واه لأن الشيخ كان يعرف كل الآراء المستدركة، لكنه كان يجعل نظام الخليل هو الأصل المعتمد.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٣٧.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ١٣١. والمراد قول عبيد: (أقفر من أهله ملحوب)، وقول عدي: (قد حان أن تصحو أو تقصر).

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٥) نفسه: ص ٢٠٥.

(٦) انظر مثلًا رسالة الغفران: ص ١٩٧ و٣٣٧.

(٧) اللزوم: ١/ ٣١٧.

والملاحظ أن الشيخ اكتفى في تعرضه لها بالتعجب والتعبير عن الحيرة أمامها، دون أن يخوض في الملابسات الفنية[1] التي جعلت هؤلاء الشعراء – وهم أهل الغريزة السليمة وأصحاب الفصاحة – يجيئون بمثل هذه الأوزان، أو يبينَ حكم الغريزة الصريح عليها، رغم إيمائه إلى أن غرائز الناس في عصره تنفر منها[2].

وقد نسلم بأن الأنواع الثلاثة الأولى[3] تنكرها الغرائز لوضوح خللها، لكننا لا نستطيع دون احتراس وتحفظ أن نلحق بها النوع الرابع، لأن غرابته لا تعود بالضرورة إلى اختلافها في الغريزة واختلالها، ولكن إلى كونها تجمع أكثر من ضرب في نفس البناء.

وأعني بهذا أن الشيخ كان سيقبلها لو كان الخليل قد ذكرها، لأن المستعمل من الأضرب لا يخلو من مثل هذا الاختلاف، فجواز الإضمار – لدى الخليل – في الضرب الثاني من الكامل يسمح باجتماع فعلاتن ومفعولن في نفس القصيدة، وجواز التشعيث في الخفيف يسمح بجمع فاعلاتن إلى مفعولن، فضلًا عن الاختلاف بين بعض الأعاريض والأضرب الذي يظهر فور خروج الشاعر من بيت التصريع الذي يكون فيه الصدر والعجز على منهاج واحد بتعبير أبي العلاء[4]، وليس التفريق بين التقفية والتصريع في حقيقته إلا تمييزًا للقصائد التي تأتي أعاريضها وأضربها على بناء صرفي واحد كقصائد الوافر الأول، من القصائد التي يخالف بناء أعاريضها بناء أضربها، كما نجد في قصائد الطويل الأول والثالث.

وقد أوضح الشيخ أن أبا الطيب في استعماله الرمل على أصله الدائري كان يهدف[5] إلى جعل الأبيات على منهاج واحد، وإذا كان أبو الطيب قد أبدى

---

(١) انظر: في سبيل البحث عن الإيقاعات الجاهلية / مجلة: ص ٧٥ – ٩٧، حيث يبحث المؤلف عن علاقة الأوزان الغنائية بالأوزان الشعرية في العصر الجاهلي معتمدًا على تخصصه في علم الموسيقى.

(٢) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٣) أي الأوزان المبهمة والمتشاولة والمتداخلة.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٢٢، واللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٠٠.

نفوره من الاختلاف بين الأعاريض والأضرب في الرمل الأول كما وصفه الخليل، فإن مهيار شريكهما في الانتساب إلى مذهب التبادي قد مال إلى الجمع بين الأبنية الإيقاعية المختلفة في نفس القصيدة جمعًا يجعلها لخروجها عن العروض الخليلي تلحق بالنموذج الذي عيب على المرقش وعبيد وطرفة، لأنه جمع[1] في الرمل الأول بين العروض المحذوفة فاعلن والعروض الأصلية غير المستعملة فاعلاتن، وجمع في الرجز الثالث بين مستفعلن ومفعولن. والمفروض أن يكون هذا الاستعمال مرفوضًا لدى الشيخ لاختلاف بنائه[2]، وأن تكون رملية أبي الطيب لتعادل عروضها وضربها أقرب إلى غريزته إذا كان قد حكم معيار الغريزة حقيقة، لكن الرجوع إلى اللزوم الذي استعمل فيه المتقارب التام جامعًا فيه بين العروضين المحذوفة والسالمة في مثل قوله:

إذا مـا ابــن ســتـين ضــمّ الـكـعــاب
إلـــــيــه فـــــقــد حـــلّــت الـبــهـلــهْ

محذوفة هـــو الشيـــخ لـم يرضـه أهلـــه
ولـــم يـــرض فــــي فـعـلــه أهــــلــهْ

فـــلا يـــتـــزوج أخـــــو الأربــعــيـــ
ـــــن إلا مـــجـــربـــة كـــهــلـــــــة[3]

يؤكد أنه كان يجعل مذهب الخليل قبل الغريزة معيارًا لقبول ما اختلف بناء أعاريضه وأضربه أو رفضه، وخلو دواوينه من هذه الغرائب شاهد على ذلك.

---

(١) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٥٠٣، وانظر ديوانه: ١/٣٣٢ و٢/١٣٤.

(٢) انظر كتاب العروض / فصول: ص ١٥١، حيث يفهم من كلام الأخفش على اجتماع العروض الصحيحة والحذاء في الكامل الثالث، أن مثل ذلك يحتمل إذا كان الاختلاف ينجم عن الخروج من الأصل والعودة إليه مثل (فعولن ¬ فعو ¬ فعولن ¬)، أو (متفاعلن ¬ متفا ¬ متفا علن ¬). ويجعل هذا شبيهًا بالعلاقة بين «لا أدر» و«لا أدري». ولا تتحقق هذه العلاقة بين الأصل والفرع إذا جمع في السريع مثلًا بين الضرب المخبول المكسوف والضرب الأصلم، لأنهما فرعان لمفعولات.

(٣) اللزوم: ٢/٣١٤.

II - الأوزان الشاذة والنادرة:

ينعت الشيخ بهذين اللقبين أوزانًا جاهلية هي الأضرب الثلاثة الأخيرة من البسيط. ومصطلح الشذوذ يعني لدى العروضيين الخروج عن القواعد الخليلية، لكن مفهومه لدى الشيخ مختلف عن المفهوم العروضي، فهو يعني به مخالفة هذه الأوزان القديمة أخواتها لدى الجاهليين بإيذائها للسمع رغم استقامتها العروضية، وبعجزها عن الإطراب لركاكتها وقبح تركيبها، وهي بذلك لديه نظير للقوافي الحوش والنفر في البناء النغمي[1] التي تتأذى منها الأسماع، وهذا ما يفسر ندرتها لديهم. وقد بين مسكويه أن الطباع المولدة تنفر من مثل هذه الأوزان، أما قبول الجاهليين لها فيعود في رأيه إلى أنها كانت مصحوبة بالنغمات عند الإنشاد، فكانت الألحان تجبر ما فيها من زحاف [2].

ويظهر أنها كانت لدى الشيخ الصورة المثلى للقبح، فهي تجمع بين الانكسار والضعف والركاكة[3]، و(ما أفلح وزن منها قط)[4]، لكن استعمال المحدثين لها مغيرة بخبن العروض والضرب يقلل من قبحها[5] لديه. ويدل على رفضه الصارم لهذه الأوزان خلو دواوينه منها، أما الأشعار التي جاء بها على البسيط السادس، فقد شفع لوزنها عنده التخليع الذي غيره عما هو في الأصل فجاء حسنا في السمع[6].

III - الأوزان المهجورة:

والمراد بها كل ما أهمل من الأجناس والأضرب التي تتولد من دوائر الخليل. أما الأجناس المماتة كالمستطيل والممتد... فتعد لدى العلماء معدومة لأنها لم تتجاوز

---

(١) انظر الفصل اللاحق.

(٢) انظر الهوامل والشوامل: ص ٢٨٢ / نقلاً عن تاريخ النقد: ص ٢٣٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٨.

(٤) نفسه: ص ٥٧٩.

(٥) نفسه: ص ٥٧٩.

(٦) نفسه: ص ٥٧٩. وانظر مبحث المخلعيات.

صورتها الرياضية النظرية لتصبح أضربًا مستعملة، والشيخ يسميها المفقودة كما يتبين من حديثه عن الدائرة الرابعة: (وذلك أنها أم ستة موجودين وثلاثة مفقودين)[1].

إن الأوزان المستعملة التي ينعتها بالموجودة تتضمن هي نفسها أضربًا مستعملة وأخرى مهجورة وإن كان الخليل قد ذكرها، ومن بين ما هجر منها فلم يستعمل يذكر الشيخ الخفيف الثاني، ويصفه بأنه (مهجور قلما ترد عليه القصائد، وليس عليه قصيدة مشهورة)[2]، كما يشير إلى الرمل الرابع المسبغ الذي يجعله وزنًا (مراحًا ليس بالمستعمل)[3]. وقد هجر الشيخ هذين الضربين فلم يجئ بهما في دواوينه ولو للتجريب.

IV - الأوزان المتكلفة:

والمراد بها الأوزان التي هجرها القدماء والمحدثون وصنعها بعض العلماء أو الشعراء أو نظموا عليها متكلفين. وتلتقي كلها في كونها إيقاعات كاد العلماء والشعراء يجمعون على رفضها وهجرها لبيان التكلف عليها، والتكلف لدى الشيخ يناقض هديَ الغريزة. ومن بين ما نعته بالتكلف والوضع منها:

١ - **المديد الثماني:** وهو الصورة الأصلية الدائرية، والمستعمل منه هو السداسي. وقد اتهم الشيخ أهل العلم بأنهم تكلفوا فوضعوا (له أصلًا ثمانيًّا ليكون مثل أخويه)[4]، كقول بعضهم في بيت يفضح تكلفَه ضعفُه:

ليسَ من يشكو إلى أهله طولَ الكَرَى

مثلَ من يشكو إلى أهله طُولَ السَّهرْ

وهذا النوع من التكلف جاد لأنه يرد في سياق الاحتجاج العلمي للرأي، لكنه يظل لدى الشيخ نظمًا بعيدًا عن الشعر.

---

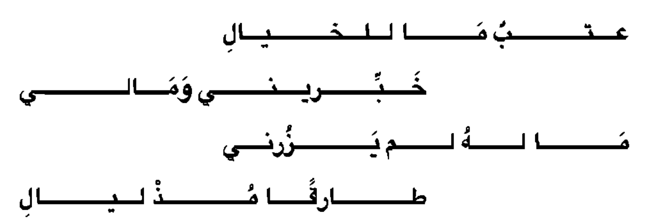
(١) رسائله / عطية: ص: ٣٨.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨. ووزن الخفيف الثاني: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ×× فاعلاتن مستفع لن فاعلن.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣٨. وبناء هذا الوزن: فاعلاتن فاعلاتن ×× فاعلاتن فاعلاتان

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٥٧٧. وانظر في نفس الصفحة البيت اللاحق.

٢ - **الطويل المشوه**: ويمكن نعته أيضًا بالبسيط المشوه أو معكوس المديد، والمراد به الصورة المتكلفة التي تنجم عن التلاعب بنظام الدائرة الأولى، وهي صورة تشوه في رأي الشيخ جزالة الوزنين الشريفين وتجعلها ركاكة وضعفًا كما يتبين من قوله معرضًا بزعيم الروم: (وهل يأمن المتعرض لمضرة المسلمين... أن تدور عليه الدائرة فينعكس أمره حتى يحسب من الأركاء الضعفاء، فإن هذين البيتين وغيرهما من الأبيات التامة المحسوبة من الطويل والبسيط تدور عليهن الدائرة التي وضعها الفرهودي، فيصرن في رتبة قول إسماعيل بن القاسم:



عتبُ مَا للخيالِ ... خَبِّرِيني وَمَالي

مَا لهُ لم يَزُرني ... طارقًا مُذْ ليالِ

وهذا من أضعف أوزان الشعر وأركهن. ولم تستعمله الجاهلية ولا الفحول في الإسلام، وإنما عمله إسماعيل بن القاسم على هيئة اللعب. وإذا أردت أن تخرج من قول القائل: (قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان) مثل قول إسماعيل: (عتب ما للخيال) فأَسْقِطْ من أوله: (قفا نبك من)، والذال والكاف من (ذكرى)، ثم زد ما أسقطت من أول البيت على آخره، فإنه يخرج منه وزن بيتين من أبيات إسماعيل، لأن كل بيت من أبياته مثل نصف هذا الوزن)[١].

والملاحظ أنه لم ينعت أبيات أبي العتاهية من هذا الوزن[٢] بالتكلف لأن صاحبها شاعر، ولكن ربطه إياها باللعب يجعلها كذلك، فاللعب تجريب وخروج من الأعاريض المعروفة إلى أبنية إيقاعية جديدة مفتعلة يتزن بها الكلام، لكنها تكون غريبة عما

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٤ - ٥٨٦.

(٢) قوله: (عتب ما للخيال ×× خبريني ومالي). وبعض العلماء يجعل الأبيات من عروض مستدركة للخفيف، هي العروض المجزوءة المقصورة المخبونة ذات الضرب المماثل. انظر العيون الغامزة: ص ٧٩.

أجمعت عليه أقيسة العلماء وأذواق الشعراء[1]، ومثل هذا الخروج لا يكون إلا تكلفًا واستهانة بالشعر[2]. وقد ذُكرأن بعض المتأخرين من الشعراء استنبطوا من أعاريض الشعر العربي (أبياتًا مؤلفة على فقر مختلفة وقواف مؤتلفة.. وسموها ملاعب)[3]، أما برودة أشعار العتاهية فقد كشف عنها النقاد[4] قبل أبي العلاء وعابوها عليه. ولم يكن مثل هذه الأوزان ليتسلل إلى دواوينه، فمذهبه الشعري الذي ألزمه بالترفع عن الأوزان الصغيرة رغم ذكر الخليل لها كان يلزمه بنبذ ما دونها من العبث، وإذا كان أبو العتاهية قد افتخر بأنه – لما كان يأتي به من أوزان غير معروفة – سبق العروض [5]، فإن إرجاع الشيخ هذا الوزن إلى الطويل الدائري يعد فضحًا مقصودًا لسرقة عروضية خفية كان الأولى بالعتاهي الاستنكاف منها عوض الافتخار بها، لأنها كانت تشويها لأشرف أوزان الشعر العربي.

٣ – **الطويل المهتوك**: وهو ضرب أخر من الأضرب المتكلفة التي رفضها الشيخ، وقد وصفه بأنه وزن (وضعه أهل العلم لم يجيء مثله عن العرب ولا عن الشعراء المحدثين لأنه ليس في حكم الشعر، وإنما يوضع تصنعًا وتكلفًا، وذلك أنهم أسقطوا من أول الطويل جزءًا ومن أول نصفه الثاني جزءًا، وحذفوه من بعد ذلك فقالوا:

إذا أخيتَ قومًا فَاخِ

مِنَ الفتيانِ رَحْبَ المنَاخِ

وسموا هذا الوزن المهتوك)[6]. ولم يكتف الشيخ بإخراج ما نظم على هذا الوزن من حكم الشعر لبيان التصنع فيه، ولكنه عده إهانة لشرف الوزن الذي ولد منه، فـ (بعد أن كان طويلًا يحسب من ملوك الشعر صار مهتوكًا يضعف أن يكون من أصحاء العامة)[7].

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ٧٩١/٢.
(٢) انظر العمدة: ١٨٢/١.
(٣) انظر توشيع التوشيح: ص ٢٠ – ٢١.
(٤) انظر الموشح: ص ٢٥٩ – ٢٦٠.
(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٧٩ و٨٩.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٤.
(٧) نفسه: ص ٦٨٤.

٤ – **المقطع**: وهو أقصر الأرجاز وأقصر وزن استعمل في الشعر العربي، وسمي[١] بذلك لأن كل بيت فيه مبني على جزء واحد من أجزاء الرجز (مستفعلن). و(يقال إن أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر)[٢] حين جاء في قوله معتبرًا كل فقرة مسجعة بالراء بيتًا مستقلًّا من الرجز لورودها على وزن مستفعلن:

موسى المطرْ / غيث بكر / ثم انهمر/ ألوى المرر / كم اعتسر / ثم ايتسر/ وكم قدر / ثم غفر / عدل السير /... ولم يذكر الشيخ هذا الوزن ولا سماه احتقارًا له، ولكنه اكتفى بالتلميح إلى رفضه له حين عده معدومًا شعريًّا بجعله المنهوك المبني على جزأين أقصر ما يمكن أن يصير إليه الوزن الشعري، إذ لا يمكن لديه أن يوجد بيت دونه[٣]، ومفهوم رأيه هذا أنه يعده نثرًا لا يدخل في حكم الشعر حتى يستحق لديه أن يسمى ويوصف بالضعف والتكلف.

٥ – **الخبب**: هو الوزن الذي ولده بعض المتأخرين من دائرة المتفق بفك فاعلن من فعولن، ويسمى[٤] الغريب والمتسق وركض الخيل... وقد أشار إليه ابن رشيق بالمتدارك[٥]، ووصفه بأنه في الاستعمال مثمن قديم ومسدس محدث. وارتبط هذا الوزن في بعض المصادر بالأخفش الذي نسب إليه أنه استدركه على الخليل[٦]، والمشكل في خبر الاستدراك هذا أن كتاب العروض الذي حقق مؤخرًا منسوبًا إلى ابن مسعدة لا يتضمن أية إشارة إلى هذا الوزن تفيد أنه استدركه، لأنه اكتفى في هذا الكتاب بالأوزان الخمسة عشر الذي ذكرها الخليل، إلا أن يكون لمؤلف آخر[٧].

---

(١) العمدة: ١/١٨٥.

(٢) نفسه: ١/١٨٥. وانظر في نفس الصفحة الأبيات الرجزية المقطعة التي ابتدعها هذا الشاعر.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٧.

(٤) الإقناع: ص ٧٦.

(٥) العمدة: ٢ / ١٣٧، ويشير إلى أن الناس كانوا يسمونه في عصره الخبب. ومن أسمائه أيضًا المتلاقي وقطر الميزاب وصوت الناقوس والمخترع والمحدث. انظر الإقناع: ص ٧٦، والعيون الغامزة: ص ٢٢، والعروض والقافية: ص ١٩٧.

(٦) انظر العروض والقافية: ص ١٩٧. وقد سمى المؤلف في الهامش ١٤ المصادر التي نسبت إلى الأخفش استدراكه.

(٧) انظر مقدمة المحقق / مجلة فصول: ص ١٣٥، ويتبين من أسلوب المؤلف وطريقته في صياغة الأحكام أنه للأخفش.

وقد أشار أبو العلاء في مؤلفاته إلى بعض مستدركات الأخفش على الخليل كالطويل المقصور[1]، وتعرض للوزن الذي عد السادس عشر نفسه، ولكنه لم يذكر أن ابن مسعدة استدركه، مما يفيد أن المتدارك في عصر الشيخ كان ما يزال من البحور المتحاماة فنيا رغم نظم بعض المحدثين عليها[2]. والخبب في صورته المفكوكة تكلفًا من دائرة المتفق أي فاعلن ثماني مرات، وزنٌ عسير لثقل فاعلن فيه وعسر تواليها. ويدل على ذلك أن المتأخرين استعملوه مخبونًا وجوزوا القطع أو التشعيث في حشوه استثناء[3]، لتمكين الناظم من مهرب آخر غير الخبن يفر إليه من هذا العسر. واطراد خبنه وقطعه في حشوه يجعله مبنيًّا على ثمانية أجزاء رباعية تخلصه من عسره، وهي صورة سهلة يستخففها السمع كما يستخف المتقارب المقبوض رغم كون الإنشاد فيه يعتمد على القوة التي تستمدها الأجزاء من تقدم أوتادها، وإذْ كان الوتد يعد مصدر القوة الايقاعية في الجزء، فإن خبن فاعلن أو قطعه في الخبب يجعل الأجزاء كلها تبدو كأنها فواصل صغرى أو أسباب مفتقرة إلى قوة الأوتاد.

ورغم أن السمع يجد هذا الوزن عند بداية التلقي خفيفا رقيقا، تصبح هذه الرقة مع رتابة الإنشاد ركاكة، ولعل في هذه الركاكة ما يفسر نفور الشعراء قديما وحديثا من هذا الوزن الذي وصفه بعض الدارسين بأنه (بحر دنيء للغاية)[4] كثير الضجيج. ويبدو أن الخليل في إهماله هذا الوزن كان يعلم مدى نفور الذوق الشعري الأصيل منه، وبعض المصادر[5] تنسب إليه أشعارًا على هذا الوزن الذي أهمله، وقد أورد

---

(1) انظر رسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يذكر أن الأخفش ذكر للطويل ضربًا رابعًا هو المقصور (مفاعيلْ).

(2) انظر الجامع في العروض والقوافي: ص ٢٥٨ - ٢٦٠. وقد ذكر مؤلف الكتاب أبو الحسن العروضي المتوفى سنة ٣٤٢ هـ هذا الوزن ولم يشر إلى أن الأخفش هو الذي استدركه، بل بدا من كلامه أنه هو الذي استدركه وسماه الغريب. وقد نبه على أن هذا الوزن في الشعر القديم نزر قليل، واحتج لقدم استعماله ببيت وحيد قيل إنه قديم، لكنه صرح بأن هذا الوزن أكثر من أن يحصى في شعر المحدثين، فإن صح هذا الإحصاء فإن قلة ما روي في القرن الرابع والخامس من الأشعار الخببية ينبئ بأن الرواة كانوا يسقطونه من مروياتهم استضعافًا له، أو بإيعاز من الشعراء أنفسهم لإحساسهم بنفور الأذواق الرصينة من ركاكته. انظر: ص ٧٧ - ٧٨، و٢٥٧ - ٢٥٨.

(3) انظر الإقناع: ص ٧٦.

(4) انظر المرشد: ١/٨٠.

(5) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٠٤ - ١٠٥. ولنظر مراتب النحويين: ص ٥٩، والإنباه: ١/٣٤٢ - ٣٤٣.

الشيخ بيتًا منها لكنه جعله لبعض الشعراء ولم ينسبه الخليل[1]، وهو سكوت يضعف خبر نسبتها إليه.

ويظهر أن رفض الشيخ الصريح لهذا الوزن لم يكن تمسكًا بالعروض الخليلي فحسب، ولكنه كان أيضًا رفضًا للركاكة التي كان بعض المتكلفين يشيعونها وهم يتباهون باختراع الأوزان. وقد سلك للتعبير عن عدم اعترافه بهذا الوزن طرقًا متعددة، فهو يحصر العدد الدقيق لأوزان الخليل بالإشارة المقصودة إلى أن كل ما للعرب (خمسة عشر جنسًا من الموزون قلما يعدوها القائلون)[2]، وإلى أن أبا الطيب استعمل أحد عشر وزنا وأهمل أربعة[3]. ويتعمد أحيانًا بأن يذكر القارئ بأن المتقارب وحيد في دائرته بالإشارة إلى أنها (دائرة صغيرة فيها جنس واحد)[4]، أو بدعائه الله أن يرحمه إذا صار (في الحافرة كالمتقارب وحيدًا في الدائرة)[5]، أو بالجزم بأن (ليس في الشعر وزن عدته أربعون حرفًا في الأصل إلا وزن واحد وهو الأول من المتقارب)[6]، رغم أن أول المتدارك يبنى على نفس العدد.

والواضح أنه كان يتحامى الإشارة الصريحة إلى هذا الوزن وتسميته رغم أنه كان يعرفه ويعرف استعمالاته معرفة دقيقة. ويبدو حسب ما توصلت إليه أنه لم يتعرض لهذا الوزن أكثر من ثلاث مرات، الأولى حين وصفه بالوزن الآخر دون أن يسميه، وذلك في قوله متحدثًا عن المتقارب: (وليس في دائرته جنس مستعمل غيره، وقد ينقلب إلى وزن آخر لم تستعمله العرب مثل قوله:

أنتِ ياقوتةٌ عندنا في الرضى

غير مقليَّة عندنا في الغضبْ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧. وانظر الفصول والغايات: ص ١٣٤، حيث يشير إلى احتمال انقلاب المتقارب (إلى وزن لم تستعمله العرب مثل قوله: (أنت ياقوتة عندنا في الرضى ...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر الأوزان والقوافي: ص ٦٠١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٤١.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣١.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٥.

وليس في الدوائر الخمس دائرة استعمل منها جنس واحد غير هذه، وهي الخامسة وتسمى دائرة المتفق)[1]. والثانية حين ذكره بأحد أسمائه غير المشهورة في قوله: (ولولا أن الوزن الذي يسمى ركض الخيل وزن ركيك، لوجب على نقيب الشعراء أن يتقدم إليهم ألا ينشدوا السيد عزيز الدولة.. شعرًا في هذه الآونة إلا على ذلك الوزن، ولكنه وزن ضعف وهجرته الفحول في الجاهلية وفي الإسلام، وربما تكلفه بعض الشعراء، كما قال:

أوقـــــفـــتَ عـــلـــى طـــلـــلٍ طـــربًـــا
فـــشـــجـــاكَ وأحـــزنـــكَ الـــطـــلـــل)[2]

والثالثة حين نقل الخبر الذي يروي عن علي (ض) أنه مر بالحيرة وهي كثيرة النصارى فسمع صوت الناقوس فقال لأصحابه: ما يقول الناقوس؟ فقالوا: (ما يقول يا أمير المؤمنين؟ فقال: يقول:

إنَّ الـــدنـــيـــا قـــد أغـــوتـــنـــا
واســـتـــغـــوتـــنـــا واســـتـــهـــوتـــنـــا..)[3]

وذكر أبياتًا تبدو كأنها مشطور هذا الوزن، لكنه لم يشر إلى وزنها مكتفيًا بأنها تصريف لصوت الناقوس وهو جنس واحد. وما يلاحظ أنه حين سكت عن اسمه ووصفه بأنه جنس غير مستعمل لم يبين حكمه في الغريزة، وحين ذكره باسمه تعمد أن يذكر الشعراء بأنه وزن ضعف فهجره الفحول القدماء، وبأن من ينظم عليه من المحدثين إنما يأتي به متكلفًا، وكل ما تكلف مرفوض لديه.

وما يلفت النظر في البيتين اللذين مثل بهما للخبب من حيث هو وزن، أن إحداهما من صورته الأصلية وأن الثانية من الصورة المخبونة، وفي اكتفائه بهما سكوت مقصود عن الصورة الثالثة ورفض عروضي صرف لها، لأنها مبنية على تجويز العلة

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٣٤ - ١٣٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧.

(٣)نفسه: ص ١٩٢..

في الحشو والخليل لم يقل بهذا، ويقوي هذا التفسير أنه جعل أصوات أبياته المقطوعة الأجزاء، التي قيل إن عليًّا (ض) ترجم بها صوت الناقوس، أقرب الأصوات بتفاهتها وفراغها وبساطتها (من الصمت الدائم والجمادي)[1].

لقد أثبت الشيخ بذكره لبعض ما كان يُتكلف من الأوزان المخترعة أنه كان عالمًا بكل التجارب العروضية التي خاض فيها المحدثون، ولم يكن الاختراع المتكلف ليعجزه، فقد لمح على لسان أحد أبطال الغفران إلى أن البشر لا يعرفون من النظيم إلا كما تعرف البقر من علم الهيئة ومساحة الأرض[2]، وإلى أن أوزانهم الخمسة عشر قليلة بالقياس إلى آلاف الأوزان الممكنة، لكنه كان يعد كل ما يمكن اختراعه من إيقاعات أبنية متكلفة تفتقر إلى الصقل الغريزي الذي توافر في أوزان الفصحاء نتيجة تعاقب أجيال الشعراء خلال الحقب المتلاحقة. أما ما راج في عصره من هذه الأوزان فقد تعمد أن يفضح بعضه وينفي عنه سمة الاختراع برده إلى الأجناس الدائرية المعروفة، فأبيات أبي العتاهية طويل مشوه، والمهتوك طويل محذوف سقط جزآه الأول والخامس، وكل ذلك وما أشبهه ضعيف وركيك مرفوض لأنه متكلف مفتعل.

خامسًا - الأوزان المراحة:

نستعير من الشيخ هذا الاصطلاح لنصف به الأضرب التي أراحها ولم يستعملها في دواوينه الثلاثة رغم كونها على مذهب الخليل ومما نظم عليه الشعراء، ونعني بجعل مذهب الخليل معيارًا محكمًا أن العلة في إهماله للأضرب المستدركة والشاذة التي ذكرها العلماء كالطويل المقصور[3] كونها خارجة عن المذهب الذي تقيد به في البناء الايقاعي لشعره. وندرج تحت هذا المصطلح كل الأضرب التي لم نشر إليها في المباحث السابقة، فقد أراح المديد الأول والثاني والثالث والرابع لقلتها، ولنفوره من

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٩٢.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٢٩١.

(٣) انظر إشارة الشيخ إليه في رسالة الغفران: ص ١٤٤، وانظر رسالة الدواوين / رسائله / إ. عباس: ١/٢٢ - ٢٣.

هذا الجنس الدائري مطلقًا، وأراح الوافر الثاني والثالث لقصرهما عن ضربه الأول القوي. ومن الكامل أراح السابع والتاسع لقصرهما عن الأولين، أما الكامل الثالث فيظهر أن إهماله له لا يعود فحسب إلى الخفة التي ألحقها الحذذ والإضمار به [1]، ولكن إلى الصورة المختلفة لبناء أعاريضه، فالشيخ ينبه في الصاهل والشاحج على أن الحذذ في الكامل (يكون ملازمًا ومفارقًا: والملازم مثل قول زهير: (لمن الديار بقنة الحجْر)، جاء بالقصيدة كلها حذاء. والمفارق مثل قول الآخر:

إنِّـــي مِـــن الـــقـــومِ الـــذيـــن إذا
فـارقـتـهـم جَـاراتـهـمْ أَثْـنَـيـنـا
أثـنـيَن مـن حـسـنِ الـسَّـلامِ عـلـيـهمُ
يـومًـا وإن ذُكـرَ الـفـراقُ أبـيـنـا)[2]

ولذلك في رأيه أحكام بدا له أن الكتاب ليس موضع ذكرها[3]. والأبيات التي مثل بها للحذذ المفارق تفيد أنه كان يعد الصورة المشهورة للكامل الثالث أي العروض الصحيحة ذات الضرب الأحذ المضمر، صورة تخلص الوزن من الاختلاف الناجم عن اجتماع الأعاريض الصحيحة والحذاء في نفس القصيدة، إلا أنها صورة غير خليلية[4]. والظاهر أن الشيخ قد وجد في الكامل الخامس الأحذ عروضًا وضربًا ملاذًا يهرب إليه من اختلاف الأعاريض في الكامل الثالث كما هرب من المقعد.

ومن دائرة المجتلب أهمل الهزج الثاني والرجز الثاني المقطوع لقلتهما، أما منهوك الرجز فقد أهمله احتقارًا له، فهذا الوزن قد قصر فـ (قل حتى نل وعجز)[5]. وأهمل الرمل الثاني المقصور لنفوره من الرمل مطلقًا وميله إلى استعمال ثالثه عند التجريب، وأراح الرمل السادس لندرته في شعر العرب.

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث الكامليات المستخفة، ورسائله / عطية: ص ٢٨، حيث يومئ إلى أن إضمار هذا الضرب يضعفه.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٣.

(٣) نفسه: ص ٥٩٣، حيث قوله: (وله أحكام ليس هذا موضع ذكرها).

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١١٥، حيث يشير العلمي إلى أن الخليل والأخفش لم يثبتا هذا الضرب، وانظر تأصيل عروض الشعر العربي: ص ١٠٥، حيث يستقصي هذه الظاهرة في دواوين الجاهليين.

(٥) الفصول والغايات: ص ١٣٧.

ولم يستعمل من دائرة المشتبه السريع الرابع، ولم يجعل الخامس الأصلم ضربا خليليا لأنه لم يكن يعد من أضرب هذا الوزن إلا ستة كما تبين من اعتباره مشطور السريع المكشوف هو الضرب السادس[1]. وقد اختلف العروضيون في عدد الضروب التي ذكرها الخليل لهذا الوزن[2]، فهل يعني نفي الشيخ لضرب العروض الثانية الأصلم أنه كان يذهب مذهب من نسب إلى الخليل أنه جوز الجمع بين فعلن المخبول المكشوف وفعلن الأصلم في أضرب القصيدة الواحدة ؟ وقد تبين أن مثل هذا الاختلاف لم يكن يعجب الشيخ كما يدل على ذلك إهماله الكامل الثالث وحيرته أمام الأوزان المختلفة المروية عن القدماء. وكما احتقر الرجز المنهوك فأهمله لقصره احتقر المنسرح الثاني والثالث المنهوكين فأهملهما لقلتهما وعجزهما. واكتفى من الخفيف التام بالضرب الأول لتناسب عروضه وضربه وطولهما بالقياس إلى الضرب الثالث [3].

ولم يستعمل الشيخ من صغار الأوزان الضربين الوحيدين للمضارع والمقتضب، لصغرهما وندرتهما في أشعار المتقدمين[4] وغلبة التكلف عليهما[5]. وقد وصفهما بأنهما وزنان مفقودان في شعر العرب، واتهم الخليل بوضع بيتيهما[6]. وخص الشيخ المقتضب دون المضارع بتحليل بنائه الايقاعي فوصفه بأنه وزن قصير ينفرد دون باقي الأوزان بأنه لا سلطة للغريزة عليه لأنه لا يزيد ولا ينقص، و(تدخله المراقبة فيبقى على حاله)[7] الكمية وإن غيرت حالة الإيقاعية. ويتضح من خلو جامع الأوزان من هذين الجنسين أن الشيخ لم يكتف بإهمالهما في مختلف دواوينه (٠٪) كما أهملهما أبو الطيب قبله[8]، ولكنه تجاوز ذلك إلى حث الشعراء على نبذهما برفضه إثباتهما في دروسه العروضية المنظومة.

(١) انظر الأوزان والقوافي / مجلة: ص ٦٠٣.

(٢) انظر تفصيل ذلك في العروض والقافية: ص ١٥١.

(٣) أما الخفيف الثاني فقد وصفه بأنه وزن مهجور. انظر ما تقدم.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ١٣٢.

(٥) الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ١٣٢.

(٧) انظر الفصول والغايات: ص ٨٧ وما تقدم: القسم الأول.

(٨) انظر الأوزان والقوافي / م: ص ٦٠١.

نخلص من كل ما تقدم إلى أن استعمال الأوزان في منجزه الشعري لم يكن استثمارا لها من حيث هي أجناس دائرية، ولكن من حيث هي أضرب مستقلة تختلف إيقاعتها وتتفاوت شرفا وحقارة، وجزالة وليونة، وقوة وضعفًا، وتمكنًا وعجزًا. والمحكم لديه في اختيار هذه الأوزان المذهب الشعري والغريزة، وإذ كان التبادي مذهبه عند انتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط، وعودته إلى التجويد في الدرعيات، فقد كان تشكل الموسيقى الشعرية في دواوينه انعكاسًا للتحولات التي مر بها إنجازه الشعري منذ كان منتسبًا إلى الشعر إلى أن تاب منه ثم تحلل من توبته ليدخل مرحلة النظم المتوسط قبل أن يتركه ليعود إلى تجويد الصناعة في درعياته.

إن اللزوميات كما تبين تشارك سقط الزند والدرعيات في كونها مثلهما مبنية في معظمها على الأوزان الجزلة التي وصفها بالشرف والقوة، فهذه الطبقة من الأوزان قد استنفدت كما أوضحت ثلاثة أرباع السقط واللزوم وثلثي الدرعيات، والباقي تقاسمته الأوزان المخنثة والمقصرة والصغيرة، وتشاركهما أيضًا في كونها قد خلت مثلهما من المضارع والمقتضب والخبب والمنهوكات وغيرها من الأوزان التي وصفت بالمرفوضة والمراحة، لكن هذه النسب – وإن دلت على أن تصوره النقدي لجزالة الأوزان وضعفها ظل ثابتًا – لا تشهد لديوان اللزوم بأنه كان من الشعر المجود كأخويه.

وأعني بهذا أن رصد مظاهر الاشتغال الفني للأوزان القوية في منجزه الشعري لا يجب أن يكون بإحصاء الأجناس المشتركة بين دواوينه الثلاثة، ولكن بحصر المساحة التي احتلتها الأوزان المستضعفة في كل واحد منها، لأن تحلل الشيخ من الصرامة الفنية التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر لا يظهر في البعد عن الأوزان الشريفة، ولكن في مدى شينها بما وصفه من الأوزان بالقصر والانخناث والضعف والعجز والحقارة والركاكة، وقد اعتبرنا ذلك شينًا لها لأنه صرح بأنه كان يمتلك من المعارف ما أغناه (عن التجمل بطويل القريض فكيف بقصيره)[1].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥ – ٢٠٦.

إن التأمل السريع في نسب توزيع بعض الأوزان الضعيفة في دواوينه يكشف لنا عن أن المديد مثلًا ومخلع البسيط ومربعه، وما سوى الكامل الأول والثاني، والهزَجَ والرجز والرمل والمنسرح خليليًّا ومولدًا، والمجتث والمتقارب، التي تعد في السقط والدرعيات معدومة أو في حكم المعدومة، قد وجدت لها مكانًا في اللزوميات وحدها، ولا يعد ذلك مفارقة غير متوقعة أو إخلالًا منه بتصوره النقدي لشعرية الأوزان، فهذا الديوان ينسب إلى مرحلة النظم التي اعترف فيها الشيخ نفسه بأن دخوله بالشعر في الخير أجبره على قبول الضعف وتجريبه وافتعاله أحيانًا. وتنبيهه على هذا الضعف كان تحذيرًا ضمنيًّا للشعراء من أن يتخذوا هذا الديوان مثالًا يحتذى، وللنقاد من أن يجعلوه مرجعا للحكم على شاعريته، فما جاء به فيه من أوزان ضعيفة ركيكة صين عنها السقط والدرعيات لم يكن إلا تجريبيًا لليونة والضعف وركاكة التكلف في منجز حكم عليه المعيار الأخلاقي بأن يكون نظمًا متوسطًا. ولا تنكسر أحكامه النقدية على الأوزان باستعماله ما رك منها في لزومياته، فالمعيار لديه ما كثر[1]، وأشعاره كادت تكون كلها مبنية على ما شرف وقوي من الأوزان، لكن من حيث هي أضرب لا أجناس دائرية كما يتضح من التجميع الآتي لخيوط التشكيل الإيقاعي في منجزه الشعري.

I - فمن بين ثلاثة وستين ضربًا ذكرها الخليل:

١ - جاء في السقط بـ ١٨ ضربًا هي على التوالي حسب عدد القطع المبنية عليها: الوافر الأول والطويل الأول والكامل الأول[2]، فالطويل الثالث، فالطويل الثاني والبسيط الأول والخفيف الأول، فالكامل الثاني، فالبسيط الثاني، فالسريع الثاني، فالمتقارب الأول والثالث، فمخلع البسيط والكامل الخامس والثامن والرجز الأول والسريع الثالث والمنسرح الأول.

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣.

(٢) ما نجمعه بواو العطف له نفس العدد والرتبة، ونستعمل الفاء للخروج إلى الرتبة اللاحقة.

٢ – وجاء في اللزوم بـ ٣٧ ضربًا هي على التوالي: الوافر الأول فالبسيط الأول فالثاني، فالطويل الثاني فالأول، فالكامل الأول فالمتقارب الثالث فالكامل الثاني، فالطويل الثالث فالخفيف الأول فالسريع الثاني فالمنسرح الأول، فمخلع البسيط، فالسريع الأول فالثالث، فالكامل السادس، فالمتقارب الأول، فالهزج الأول فالرمل الثالث، فالكامل الخامس فالرابع والخفيف الرابع والمتقارب الخامس، فالرجز الرابع والمنسرح المولد والمجتث، فالرمل الخامس، فالمديد الخامس والسادس ومربع البسيط والكامل الثامن والرجز الثالث والرمل الأول والسريع المشطور الموقوف والمكشوف، والمتقارب الثاني والرابع.

٣ – وجاء في الدرعيات بـ ١٥ ضربًا هي: الطويل الثاني فالوافر الأول والسريع الخامس المشطور الموقوف، فالطويل الأول والثالث والمنسرح الأول والخفيف الأول، فالبسيط الأول والثاني والكامل الأول والثاني، والسريع الأول والثاني، والسريع السادس المشطور المكشوف والخفيف الخامس.

II - ومن بين خمسة عشر وزنًا دائريًا:

١ – جاء في السقط بتسعة أجناس هي على التوالي حسب عددها ورتبتها مع ترتيب أضربها داخلها: الطويل بالضرب الأول فالثالث فالثاني، ثم الكامل بالضرب الأول فالثاني فالخامس والثامن، ثم الوافر بضربه الأول، ثم البسيط بضربه الأول فالثاني فسادسه المخلع، ثم الخفيف بضربه الأول، ثم السريع بضربيه الثاني فالثالث، والمتقارب بضربيه الأول والثالث، ثم الرجز بضربه الأول والمنسرح بضربه الأول.

٢ – وجاء في اللزوم بـ ١٣ جنسًا هي على التوالي: البسيط بأوله فثانيه فمخلعه فمربعه، ثم الطويل بثانيه فأوله فثالثه، ثم الكامل بأوله فثانيه فسادسه فخامسه فرابعه فثامنه، ثم الوافر بأوله، ثم المتقارب بثالثه فأوله فخامسه فثانيه ورابعه، ثم السريع بثانيه فأوله فثالثه فخامسه (سادسه)[1] وسادسه (سابعه)، ثم الخفيف بأوله فثانيه، ثم

(١) يختلف العلماء في عدد أضرب السريع، فأبو العلاء – مثل الخليل وابن عباد – يعد ما شطر منه ووقف ضربًا خامسًا (مستفعلن مستفعلن مفعولانْ)، بينما يعده ابن عبد ربه هو السادس بِعَدِّهِ العروضَ المخبولةَ المكسوفةَ والضربَ

المنسرح بأوله فمولده، ثم الرمل بثالثه فخامسه فأوله، ثم الهزج بأوله، ثم الرجز برابعه وثالثه، ثم المجتث بضربه الوحيد، ثم المديد بخامسه وسادسه.

٣ – وجاء في الدرعيات بسبعة أجناس هي: الطويل الثاني فالأول والثالث، ثم السريع المشطور الموقوف[1] فالأول والثاني، والسادس المشطور المكشوف، ثم الوافر بضربه الأول، ثم الخفيف بأوله فخامسه، ثم البسيط أوله وثانيه، والكامل أوله وثانيه، والمنسرح بأوله.

وسواء انطلقنا من الجنس الدائري أم من الضرب تظل اللزوميات الديوان الذي جاء فيه الشيخ بمعظم الإيقاعات جزلة وضعيفة، فالأضرب السبعة والثلاثون (٣٧) التي استعملها فيها تزيد على مجموع ما استعمله في ديواني السقط والدرعيات، أي أنها تضم ضعف أضرب كل واحد منهما. ولا تتراجع هذه الزيادة إذا ما بنينا الإحصاء على الأجناس الدائرية دون الأضرب، فهي بأوزانها الثلاثة عشر تضم ضعف عدد أوزان الدرعيات، وتزيد على السقط بنصف مقداره. إلا أن الفرق الكمي بينهما من حيث عدد الأجناس الدائرية لا يعبر بدقة على المنحى الفني الذي نحاه الشيخ في اختيار موسيقى أشعاره، فالثلاثة عشر وزنًا (١٣) في اللزوم عدد يوحي بأنه لم يهمل إلا وزنين أي سبع (١/٧) ما ذكره الخليل، بينما الحقيقة أنه أهمل حوالي نصف ما ذكره لأنه لم يستعمل إلا سبعة وثلاثين ضربًا من ثلاثة وستين كما أوضحت.

ونصل إلى نفس النتيجة في الدواوين الأخرى، فإحصاء الأجناس يوهم بأنه أهمل نصف الإيقاعات في الدرعيات ولم يهمل منها في السقط إلا (٣/٧)، بينما الصحيح أنه أهمل من أضرب الخليل الثلاثة والستين ٤٥ ضربًا في السقط و٤٨ في الدرعيات،

الأصلمَ السالم ضربًا خامسًا سابقًا للضرب المشطور الموقوف (العقد الفريد: ٤٦٦/٥ – ٤٦٧). ونتيجة لهذا الاختلاف يعد أبو العلاء – كالخليل وابن عباد – الضرب المشطور المكسوف سريعًا سادسًا، بينما يعده ابن عبد ربه ضربًا سابعًا (العقد الفريد: ٤٦٧/٥). انظر الإقناع: ص ٥٢، والأوزان والقوافي: ص ٦٠٣، والعيون الغامزة: ص ٧٤ – ٧٥، حيث يصرح الدماميني بأن له ستة أضرب، وينبه على أن بعضهم أثبت للعروض الثانية ضربًا أصلم.

(١) نعرفه باسمه دون رتبته دفعا للبس، لاختلاف العروضيين في كونه سادسًا أو سابعًا. والشيخ يعد هذا الضرب هو الخامس ويعد المكشوف هو السادس كما أوضحت.

أي حوالي ٧٥٪ (٣/٤) من إيقاعات الشعر العربي التي ذكرها الخليل ولم يستثمر إلا ربعها (١/٤).

ويفيد هذا أن اللزوميات – وإن كانت لم تستنفد هي نفسها أكثر من نصف الإيقاعات الشعرية – كانت الديوان الذي سمح له بأن يوسع مجاله الإيقاعي مجربًا ومعلمًا ومرققًا ومتخنثًا ومتجزلًا. وإذا كانت الأوزان الجزلة فيها قد جعلت القوة الإيقاعية خصيصة مشتركة بين دواوينه الثلاثة، فإن خلو السقط والدرعيات من الأوزان المستضعفة يدل على أن تضخم الكم الإيقاعي في ديوان اللزوم لم يكن مظهر عناية شعرية خصه الشاعر بها، ولكن مظهر تساهل واستهانة به لأنه كان لديه نظمًا متوسطًا لم ترض عنه الغريزة فأسلمته مكرهة إلى التكلف والتجريب. والكشف عن هذا التساهل في استعمال الأوزان التي استضعفها واستركَّها، لا يتأتى بإحصاء الأجناس الدائرية ولكن بتتبع الأضرب التي جاء بها.

وقد كفى الشيخ القارئ عناء الخبط حين أرشده إلى أن خريطة الإيقاعات الشعرية العربية ليست مسالك أوزان دائرية ولكن مسالك أضرب، ولعل أقرب ما يمكن أن نصل إليه من تحكيم هذا المعيارأن الوافر الذي تتأخر رتبته من حيث هو جنس دائري عن الأجناس الجزلة الأخرى في دواوينه، يصبح من حيث هو ضرب أول الأوزان فيها كما اتضح[1]، وهي نتيجة تدل على أنه كان أحب الإيقاعات الشعرية إلى غريزته.

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث الوافريات.

جداول توضيحية:

كشاف استعمال أضرب الأوزان الجزلة الشريفة والقوية

الوزن	سقط الزند		اللزوميات		الدرعيات	
	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية	عدد القطع	النسبة المئوية
الطويل الأول	١٠	١٢،١٩٥	١٢٨	٨،٠٦	٠٢	٦،٤٥
الطويل الثاني	٠٦	٧،٣١	١٥٨	٩،٩٤	٠٧	٢٢،٥٨
الطويل الثالث	٠٩	١٠،٩٧	٧٩	٤،٩٧	٠٢	٦،٤٥
البسيط الأول	٠٦	٧،٣١	٢٠٦	١٢،٩٧	٠١	٣،٢٢
البسيط الثاني	٠٤	٤،٨٧	١٩٣	١٢،١٥	٠١	٣،٢٢
الوافر الأول	١٣	١٩،٨٥	٢١١	١٣،٢٨	٠٤	١٢،٩٠
الكامل الأول	١٠	١٢،١٩٥	١٢٢	٧،٦٨	٠١	٣،٢٢
الكامل الثاني	٠٥	٦،٠٩٧	٨٥	٥،٣٥	٠١	٣،٢٢
	كشاف استعمال الأوزان الجزلة الشريفة والقوية					
الطويليات	٢٥	٣٠،٤٨	٣٦٥	٢٢،٩٨	١١	٣٥،٤٨
البسيطيات الشريفة	١٠	١٢،١٩	٣٩٩	٢٥،١٢	٠٢	٦،٤٥
الوافريات القوية	١٣	١٥،٨٥	٢١١	١٣،٢٨	٠٤	١٢،٩٠
الكامليات القوية	١٥	١٨،٢٩	٢٠٧	١٣،٠٣	٠٢	٦،٤٥
	كشاف استعمال الأوزان الشريفة والقوية					
الأوزان الشريفة	٣٥	٤٢،٦٨	٧٦٤	٤٨،١١	١٣	٤١،٩٣
الأوزان القوية	٢٨	٣٤،١٤	٤١٨	٢٦،٣٢	٠٦	١٩،٣٥

	كشاف استعمال الأوزان الجزلة وباقي الأوزان					
الطبقة الأولى الجزلة	٦٣	٧٦،٨٢	١١٨٢	٧٤،٤٣	١٩	٦١،٢٩
باقي الأوزان	١٩	٢٣،١٧	٤٠٦	٢٥،٥٦	١٢	٣٨،٧٠



كشاف استعمال الأوزان ورتبها ونسبها في دواوينه الثلاثة

	رتبة الضرب في جنسه			نسبة الضرب في جنسه %			الأوزان والأضرب	عدد الأضرب ونسبتها في كل ديوان						رتبة الجنس في كل ديوان			رتبة الضرب في كل ديوان		
//////////	سفط	اللزوم	درعيات	سفط	لزوم	درعيات		السقط		اللزوم		الدرعيات		سفط	لزوم	درعيات	سفط	لزوم	درعيات
//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	عدد	%	عدد	%	عدد	%	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////	//////////
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الطويل	25	30,4	365	22,9	11	35,4	1	2	1	18ض	37 ضربا	15 ضربا
//////////	1	2	2	40	35,1	18,1	الأول	10	12,1	128	8,06	02	6,45	//////////	//////////	//////////	2	5	4
//////////	3	1	1	24	43,2	63,6	الثاني	06	7,31	158	9,94	07	22,5	//////////	//////////	//////////	5	4	1
//////////	2	3	2	36	21,6	18,1	الثالث	09	10,9	79	4,97	02	6,45	//////////	//////////	//////////	4	9	4
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	المديد	00	00	02	0,12	00	00	0	13	0	//////////	//////////	//////////
//////////	0	1	0	00	50	00	الخامس	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
//////////	0	1	0	00	50	00	السادس	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	البسيط	11	13,4	431	27,1	02	6,45	4	1	5	//////////	//////////	//////////
//////////	1	1	1	54,5	47,7	50	الأول	06	7,31	206	12,9	01	3,22	//////////	//////////	//////////	5	2	8
//////////	2	2	1	36,3	44,7	50	الثاني	04	4,87	193	12,1	01	3,22	//////////	//////////	//////////	9	3	8
//////////	3	3	0	9,09	7,19	00	6 مخلع	01	1,21	31	1,95	00	00	//////////	//////////	//////////	13	13	0
//////////	0	4	0	00	0,23	00	المربع	00	00	01	0,06	00	00	//////////	//////////	//////////	0	28	0
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الوافر	13	15,8	211	13,2	04	12,9	3	4	3	//////////	//////////	//////////
//////////	1	1	1	100	100	100	الأول	13	15,8	211	13,2	04	12,9	//////////	//////////	//////////	1	1	2
المجموع	//////////	//////////	//////////	%	%	%	الكامل	17	20,7	228	14,3	02	6,45	2	3	5	//////////	//////////	//////////
//////////	1	1	1	58,8	53,5	50	الأول	10	12,1	122	7,68	01	3,22	//////////	//////////	//////////	2	6	8
//////////	2	2	1	29,4	37,2	50	الثاني	05	6,10	85	5,35	01	3,22	//////////	//////////	//////////	8	8	8
//////////	0	5	0	00	1,75	00	الرابع	00	00	04	0,25	00	00	//////////	//////////	//////////	0	21	0

0	20	13	//////////////////////			00	00	0,31	05	1,21	01	الخامس	00	2,19	5,88	0	4	3	/////////////
0	16	0	//////////////////////			00	00	0,69	11	00	00	السادس	00	4,82	00	0	3	0	/////////////
0	28	13	//////////////////////			00	00	0,06	01	1,21	01	الثامن	00	0,43	5,88	0	6	3	/////////////
//////////////////////////////			0	10	0	00	00	0,44	07	00	00	الهزج	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	18	0	//////////////////////			00	00	0,44	07	00	00	الأول	00	100	00	0	1	0	/////////////
//////////////////////////////			0	11	8	00	00	0,25	04	1,21	01	الرجز	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	0	13	//////////////////////			00	00	00	00	1,21	01	الأول	00	00	100	0	0	1	/////////////
0	28	0	//////////////////////			00	00	0,06	01	00	00	الثالث	00	25	00	0	2	0	/////////////
0	24	0	//////////////////////			00	00	0,18	03	00	00	الرابع	00	75	00	0	1	0	/////////////
//////////////////////////////			0	9	0	00	00	0,56	09	00	00	الرمل	%	%	%	//////////////////////			المجموع
0	28	0	//////////////////////			00	00	0,06	01	00	00	الاول	00	22,2	00	0	3	0	/////////////
0	19	0	//////////////////////			00	00	0,37	06	00	00	الثالث	00	66,6	00	0	1	0	/////////////
0	27	0	//////////////////////			00	00	0,12	02	00	00	الخامس	00	11,1	00	0	2	0	/////////////
//////////////////////////////			2	6	6	22,5	07	6,36	101	4,87	04	السريع	%	%	%	//////////////////////			المجموع
8	14	0	//////////////////////			3,22	01	1,38	22	00	00	الأول	14,2	21,7	00	2	2	0	/////////////
8	11	10	//////////////////////			3,22	01	3,71	59	3,65	03	الثاني	14,2	58,4	75	2	1	1	/////////////
0	15	13	//////////////////////			00	00	1,13	18	1,21	01	الثالث	00	17,8	25	0	3	2	/////////////
2	28	0	//////////////////////			12,9	04	0,06	01	00	00	الخامس/6	57,1	0,99	00	1	4	0	/////////////
8	28	0	//////////////////////			3,22	01	0,06	01	00	00	السادس/7	14,2	0,99	00	2	4	0	/////////////
//////////////////////////////			5	8	8	6,45	02	2,89	46	1,21	01	المنسرح	%	%	%	//////////////////////			المجموع
4	12	13	//////////////////////			6,45	02	2,70	43	1,21	01	الأول	100	93,4	100	1	1	1	/////////////
0	24	0	//////////////////////			00	00	0,18	03	00	00	المولد	00	6,52	00	0	2	0	/////////////

المجموع	/////////////			%	%	%	الخفيف	06	7,31	75	4,72	03	9,67	5	7	4	/////////////		
/////////////	1	1	1	100	94,6	66,6	الأول	06	7,31	71	4,47	02	6,45	/////////////			5	10	4
/////////////	0	2	0	00	5,33	00	الرابع	00	00	04	0,25	00	00	/////////////			0	21	0
/////////////	0	0	2	00	00	33,3	الخامس	00	00	00	00	01	3,22	/////////////			0	0	8
معدوم	0	0	0	%	%	%	المضارع	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
معدوم	0	0	0	%	%	%	المقتضب	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
المجموع	/////////////			%	%	%	المحدث	00	00	03	0,18	00	00	0	12	0	/////////////		
/////////////	0	وحيد	0	00	100	00	ض وحيد	00	00	03	0,18	00	00	/////////////			0	24	0
المجموع	/////////////			%	%	%	المتقارب	04	4,87	106	6,67	00	00	6	5	0	/////////////		
/////////////	1	2	0	50	8,49	00	الأول	02	2,43	09	0,56	00	00	/////////////			11	17	0
/////////////	0	4	0	00	0,94	00	الثاني	00	00	01	0,06	00	00	/////////////			0	28	0
/////////////	1	1	0	50	85,8	00	الثالث	02	2,43	91	5,73	00	00	/////////////			11	7	0
/////////////	0	4	0	00	0,94	00	الرابع	00	00	01	0,06	00	00	/////////////			0	28	0
/////////////	0	3	0	00	3,77	00	الخامس	00	00	04	0,25	00	00	/////////////			0	21	0
معدوم	/////////////			%	%	%	الخبب	00	00	00	00	00	00	0	0	0	0	0	0
المجموع الكلي	/////////////						16	82	//////	1588	//////	31	/////////////						

الفصل الثاني

نغم القوافي

لم تحظ القافية من العلماء بمثل العناية التي حظي بها الوزن، فالمباحث الموسومة بعلم القافية تكون في الغالب فصلًا صغيرًا[1] لاحقًا في المصنفات بالقسم الكبير المخصص لعلم العروض. ويعود ذلك إلى أن الوزن نظام مستقل عن الأنظمة اللغوية الأخرى بقوانينه وقوالبه، ومتحكم فيها عند التعارض[2]، وهي خصيصة لا تتوافر في نظام القافية إذا جاز وصفه بأنه نظام.

فالقافية تفتقر إلى مثل هذا الاستقلال لأنها ليست في حقيقتها إلا وحدة أو شبه وحدة صرفية نحوية معجمية[3] تستمد قيمتها الموسيقية الشعرية من وقوعها في آخر الجملة العروضية، فإذا نقلت من هذا الموضع فقدت هذه القيمة وأصبحت كلمة كباقي كلمات الجملة الشعرية، خلافا للأوزان التي تستمد هويتها الإيقاعية من أبنيتها الداخلية، ولهذا التباين بين النظامين تكون كل الكلمات صالحة في القياس العلمي لأن تصبح قافية، بينما لا تصلح إلا بعض التراكيب لأن تكون وزنًا.

إن دراسة القوافي تتطلب مبدئيًّا التفريق بين عدة أبعاد تتقاسم هذا المكون الشعري، ففضلًا عن البعد الدلالي المعجمي هناك البعد الصوتي الذي يجعل القافية

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن ابن جني يرى أن علم القافية أدق وألطف.

(٢) أعني أن التعارض بين الجملة العروضية والجملة النحوية الصرفية عند بناء البيت يلغي سلطة النظام النحوي الصرفي من خلال تدخل الضرورة.

(٣) انظر العيون الغامزة: ص ٩١، حيث الإشارة إلى أن علم القافية يتطلب مهارة في علم التصريف والاشتقاق واللغة والإعراب.

بنية صوتية صرفًا تتكرر بارزة في آخر التراكيب الصوتية المتنوعة، وهناك البعد الصرفي الذي يجعلها بنية صرفية مستقلة بوزنها كغيرها من الأبنية، كما أن هناك البعد النحوي الذي يجعلها وحدة إعرابية تتحكم في حركة الروي وتسوغها. ولارتباط القافية بالأوجه الأسلوبية البلاغية حاول النقاد والبلاغيون أن يكملوا النقص الذي شاب مباحث العلماء من خلال تخصيصهم فصولًا مستقلة ترشد[1] إلى أوجه الجودة في استعمالها، وتحذر من الطرائق الرديئة في بنائها.

ولعل البعد المعجمي يعد أقوى الشواهد على عدم استقلال القوافي وعلى الصعوبة التي يواجهها الشاعر في بنائها خلافا للأوزان، فهي ليست كَمًّا صوتيًّا صرفًا يمكن تجميعه بمراكمة الحروف، ولكنها وحدة صوتية معجمية لا يمكن فصلها عن البناء الدلالي للجمل الشعرية في البيت، فكل تصرف في القافية بالتغيير والاستبدال يكون ملزما للشاعر بأن يهيئ المعاني الشعرية لقبوله، ولولا ذلك لجاز تجميع قوافي القصيدة وتوزيعها توزيعًا اعتباطيًّا على أواخر الأبيات. وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ في تعريفه للشعر سكت عن القافية ولم يذكر إلا الوزن، لكن سكوته عنها كان لأسباب نقدية أوضحتها لا لتقليله من أهميتها.

إن العيوب التي تهدد الوزن لا تخرج عن كونها كسرا أو خلطا يخرج الكلام إلى حكم المنثور أو زحافًا قبيحًا تنفر منه الغريزة، وقلما يعرض ذلك لأهل الصناعة، أما القافية فالعيوب التي تتربص بها جد كثيرة، ولذلك جعلها الشيخ مقتل الشعر الأول[2] وبسط الحديث عنها كما بسطه عند تناوله الأوزان، وأبان عن كونها أهم المكونات الشعرية بعد الوزن لأن الشعر إنما يبنى على الروي[3]، والقوافي حوافره[4] التي يسير بها ويتقوى، ونسبة الأشعار إنما تكون إليها[5] لا إلى الأوزان.

---

(١) انظر مثلًا نقد الشعر: ص ٥١ و٢٠٩.

(٢) انظر اللزوم: ٢/٦٣٠، حيث قوله: ورب أسلاف قوم شانهم خلف ... والشعر يؤتى كثيرًا من قوافيه.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ١٧٧.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٣٨ ب / تحقيق: ص ١١٤.

(٥) انظر شرح الخوارزمي / ش: ص ٤٦١. والمقصود أن القصائد تسمى بحروف الروي فيقال ميمية وبائية.....

وكما لا يستغني فرض الحج عن الطواف لا يستغني القريض – في رأي الشيخ – عن القوافي[1]، لأن أبيات الشعر مقتضية للقافية[2] اقتضاء المدنف للعافية، والقصيدة التي لا تذكر قوافيها معدومة في رأيه كأيام السرور[3]. وهذه الأبعاد المتعددة للقافية، وكذا سهولة تسلل العيوب إليها، أسباب جعلت الشاعر يخصها كالأوزان بمؤلفات مستقلة[4] وبمباحث وفِقَرٍ من رسائله فضلًا عن الإشارات المتعددة التي تضمنتها أشعاره.

ويتضح من حديثه المطرد عنها وتعقيبه على أقوال بعض العلماء فيها واستعمال بعض المحدثين لها، أنه كان يتهم المتأخرين بعدم الإحاطة بقوانين بنائها ويجعل ذلك ضعفًا يستوجب النصح والتصويب. ويعد الشيخ قواعد علم القافية ومعظم مصطلحاته محدثات ثقافية لم يعرفها العرب القدامى، وإذا ثبتت صحة نسبتها إليهم (فيحق أن يكون المأخوذ عنه متميزًا من الطغام لا يجهل منزلة الميم من النون ولا الباء من الفاء)[5].

وليس ربطه مصطلحات علم القافية ومفاهيمها بالمعرفة العلمية المنظمة إلا الدليل على أنه كان يجعل هذا العلم كعلم الأوزان معرفة تتكامل فيها الغريزة والخبرة المكتسبة، وصناعة لا يستغنى فيها عن التعلم والتحصيل، وهو تصور نقدي متكامل شبيه بتصوره للأوزان لأنه يمنع استعمالات القدماء الشاذة عن القواعد من أن تصبح نمونجًا يحتنيه المحدثون الذي يعدون لديه كلهم ملزمين بعدم الإخلال بالقوانين التي نص عليها علماء القوافي، أوالبعد عما يخالفها ولو كان نظرًا إلى بعض ما استعمله فحول القدماء.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٠.

(٢) نفسه: ص ٣٢، وانظر رسالة المنيح / رسائله / إ. عباس: ١/١٧٩.

(٣) انظر قوله في اللزوم (٢/٦١٧): دنياك توجد أيام السرور بها ××× مثل القصيدة لم تذكر قوافيها.

(٤) يذكر الحموي أن له كتابًا في القوافي سماه مجد الأنصار. إرشاد الأريب: ٣/١٥٠.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/١٨

والرجوع إلى المصادر القديمة يكشف عن أن العلماء لم يتفقوا على تحديد مفهوم[1] القافية ولوازمها[2] كحالهم مع الأوزان وأضربها، وقد وقف الشيخ عند بعض مظاهر هذا الاختلاف في قوله: (وقد اختلف الناس في القافية فزعم سعيد بن مسعدة أن القافية آخر كلمة في البيت، واستدل بكلام معناه أن الرجل إذا قال للآخر: اجمع لي قوافي على «كتاب» جاء بـ «سخاب».. و«سحاب» ونحو ذلك، وذكر أن بعض الأعراب قيل له وقد أنشد بيتًا وهو (بنات وطاء على خد الليل): ما القافية؟ فقال: «خد الليل»، فجعلها كلمتين لأن الأولى مضافة إلى الثانية، فهما في حكم كلمة واحدة. وروى قطرب وأحمد بن يحيى أن القافيةَ حرفُ الروي، وروي عن محمد بن يزيد المبرد عن الروي في قول الشاعر:

مـــن بـيـــن الأخـــويـــــن كـالـــ

ـغـصـنـيـــن أم مـــــن راهـمـــا

أن الألف التي بعد الراء هي الروي، والهاء وصل والميم حشو والألف خروج، وهذا قول مخالف لأقوال الجماعة. وروي عن الخليل قولان: أحدهما أن القافية من آخر ساكن في البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك قبل الساكن الأول، والقافية عنده في «قفا نبك»: «منزل» في النصف الأول و«حومل» في النصف الثاني، و«شمأل» في البيت الثاني، و«رنفل» من قرنفل في البيت الذي القرنفل آخره. وله القول الذي لقب فيه القوافي بالمتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وقد قال بذلك غيره، ويجب أن يكون هو الذي ابتدأ به. وقال بعضهم: القافية ما لزم الشاعرَ إعادتُه)[3].

ويظهر من أحكام الشيخ وآرائه في القوافي أنه كان يجعل أقوال الخليل فيها مرجعه العلمي الأول كما جعل أقواله في الأوزان مرجعه، لكن المفاهيم التي يكشف

---

(١) انظر العمدة: ١/١٥١ – ١٥٣، حيث الإشارة إلى اختلاف الخليل والفراء وأبي موسى الحامض في تعريفها.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ص ٦ – ٣٨، حيث يشير أبوالعلاء إلى ما اختلفوا فيه.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب / تحقيق: ص ٩٢ – ٩٣. وانظر شرح التبريزي / ش: ص ٨٠٨ – ٨٠٩.

عنها تصوره للقافية وبنائها لم تكن رغم استنادها إلى القياس العلمي مجرد معلومات مدرسية مستعارة من القواعد الخليلية وغيرها من الأحكام التي رددتها المصادر، ولكنها كانت في آن واحد تمثلًا جماليًّا وعلميًّا لكل دقائق هذه الشريطة الشعرية كما يتبين من ترجيحه الذوقي – أحيانًا – لخلاف ما قاله الخليل وغيره، ومنجزُه في معظمه ترجمة أمينة لهذا التمثل ذاتُ منحى فني مجود لم يخل به الشيخ قاصدًا إلا في نظمياته.

وقد جعله هذا التصور النقدي الجمالي / العلمي للقافية يخالف بعض العلماء في تصورهم المدرسي لها، ويبني قوافيه بناء ضلل بعض النقاد فأوهمهم خلاف ما قصد إليه، رغم أن بناءها في أشعاره لم يكن إلا الثمرة الفنية لتفاعل البعد الجمالي / العلمي وتحولات الإنجاز كما يتضح من المباحث الآتية:

****

المبحث الأول
القافية والأنظمة اللغوية

أشرت من قبل إلى أن القافية بناء لغوي متعدد الأبعاد لارتباطه بالمعاني والتركيب والأوزان الصرفية فضلًا عن ارتباطه بإيقاع البيت والأداء الصوتي، ويعني هذا أنها نظام إيقاعي هارموني[1] يختص بقوانينه ويتفاعل في الحين نفسه مع الأنظمة اللغوية الأخرى التي تستقل هي نفسها بقوانينها الخاصة بها، فالقافية في نموذجها الخليلي ترتبط ارتباطًا صريحًا بالنظام الدلالي والنحوي والصرفي ونظام الأوزان والإنشاد، فضلًا عن علاقتها بالفنون البلاغية البديعية. والعلاقة بينها وبين هذه الأنظمة – لدى الشيخ – علاقة شد وإرخاء تكون فيها أحيانًا هي المتسلطة وأحيانًا أخرى تابعة متأثرة.

أولًا - القافية والنظام الدلالي:

تتعدد مظاهر تفاعل القوافي والمعاني[2]، ولعل أقربها امتناعُ تكرار نفس الوحدة المعجمية في القصيدة إلا بشروط[3]، وتكون القافية في هذه العلاقة متأثرة تابعة لأن اختلاف المعنى هو الذي يسمح لها بالظهور مرة ثانية. ويظهر تسلط النظام الدلالي عليها في جزم الشيخ بأن كلمة القافية في أحد أبيات البحتري هي حابله لا حامله، فقد (كان في الأصل: (وأعلق العين حامله)، وليس بشيء وإنما هو: (وأعلق العير حابله)...

(١) انظر موسيقى الشعر / شكري عياد: ص ١١٦.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٩٠ و٢٥٤.

(٣) كالتباعد الموقعي واختلاف المعنى المعجمي. انظر: العيون الغامزه: ص ١٠٤.

ويقوي هذه الرواية أن قد مضى في هذه القصيدة «حامله» في قافية أخرى)[1]. أما تسلطها هي على الدلالة فيظهر في لجوء الشاعر أحيانا إلى الإتيان بكلمة بعينها في أخرالبيت، لا لافتقار المعنى إليها ولكن لكونها القافية، وإخلاء الكلام من مثل ذلك في رأيه (أحسن وأقوى لأنه يجيء بعدما استغنى الكلام وعُلم الغرض، وإنما يتوصل به إلى تقويم القافية)[2]. ورغم أنه كان يدعو إلى منعها من الهيمنة على المعاني نجده غير ما مرة يجري معها متصرفًا في المعنى لإخضاعه لها، ففي قوله:

مقلَّدة بهامات الأعادي
كما بالدُّرِّ قلِّدت الخرادُ

(ليس لتخصيصه الخراد من النساء دون غيرهن معنى أكثر من طلب القافية)[3]. ويبلغ تسلط القوافي على المعاني غايته عندما يأتي الشاعر بالكلمة من أجل رويها ويوكل إلى المتلقي تأويل المعنى، كما فعل هو نفسه في تفريعه القوافي من بيتي النمر بن تولب النونيتين، فلو جيء في القافية - في رأ يه - بـ «حوارى بنسء» عوض «حوارى بسمن» (لجاز، وأحسن ما يتأول فيه أن يكون من «نسأ الله في أجله» أي لها خبزٌ مع طول حياة، وهذا أحسن من أن يحمل على أن النسء اللبن الكثير الماء... ولو حمل حوارى بنسء على اللبن أو الخمر لجاز...)[4]. وقد أرجع بعض القدماء المعاني المشبوهة عقديا في أشعار الشيخ إلى أنه كان ينسى المعنى و(يجري مع القافية إذا حصلت كما تجيء لا كما يجب)[5].

ثانيًا - القافية والنظام النحوي:

تبدو قواعد النحاة متسلطة على القافية من خلال إلزام أحكام الخليل الشعراء بالمجانسة الصوتية بين حركات الإعراب والبناء في القصيدة الواحدة، وبتحامي الأبنية

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٠٥.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٦٧.
(٣) شرح البطليوسي / ش: ص ٣٠٥. وانظر البيت في: سقط الزند / ش: ص ٣٠٥.
(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٥٦.
(٥) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٨.

النحوية التي تؤدي إلى الجمع فيها بين أكثر من حركة إعرابية هروبا من الإقواء والإصراف. لكن هذا الاختيار النحوي لا يمنع القافية من أن تصبح هي الأخرى بلزوم حركة الروي ومجراه صوتًا يتحكم في التراكيب التي أنتجته، فالبحتري في قوله: (فأنت المجد مقسوم مشاع) قد (جعل مقسوما مشاعًا بدلًا من المجدِ والكلامُ قد تم.. ولولا أن القافية مرفوعة لكان نصب مقسوم أجود)[1].

وبعض العلماء يجعل حركة[2] القافية صوتًا شعريًّا مستقلًّا عن حركات الإعراب والبناء فينكر وجود الإقواء، أي ينكر تأثير العوامل النحوية في القوافي ويجعل الإعراب فيها محليًّا مقدرًا، فـ (مقتضى كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الروي تقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة، ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك، فقد صرح ابن هشام بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشتغل أخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الروي تحرك بحركة القافية ويقدر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذر، لاشتغال المحل بحركة القافية)[3].

ولا يبدو الشيخ ميالًا إلى مثل هذا الاستقلال الصوتي، فأخذه بمذهب الخليل يجعل للنظام النحوي تأثيرًا قويًّا في بناء القوافي، فقد عد الإقواء في أشعار بعض الفحول من الظواهر الشعرية المحيرة[4]، وحمل (ذلك على الوقف لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر:

ألـــم تـغـتـمـضْ عَـيـنـاكَ لـيـلـة أرمـــدا

وبـــتَّ كـمـا بـــاتَ الـسـلـيـمُ مـسـهَّـدا

---

(١) عبث الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر همع الهوامع: ص ٢١، حيث الإشارة إلى أن الحركات سبع: (حركة إعراب وحركة بناء ... وحركة حكاية ... وحركة إتباع ... وحركة نقل ... وحركة تخلص ... وحركة المضاف إلى ياء المتكلم).

(٣) حاشية الدمنهوري: ص ١٠٩ / الرسالة: ص ٤٢١. ويقوي هذا الرأي تعداد العلماء لحركات متعددة غير حركات الإعراب والبناء. انظر همع الهوامع: ١/٢٠.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٠.

فيجيء بالألف، ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء، وإذا حكم بالوقف على القافية فلا فرق بين الحركات الثلاث)[١].

ثالثًا - القافية والنظام الصرفي:

يعتبر عد ألف التأسيس وحروف الردف والوصل والحركات من لوازم القافية مظهرًا لتأثير النظام الصرفي فيها، لأن الإخلال به يعد من عيوبها[٢]، ومقابل ذلك تكون القافية هي المؤثرة في الأبنية الصرفية، فتجيز للشعراء تخفيف المشدد كما خفف ابن أبي حصينة الجادي، (والأصل تشديد الياء، وخففت للقافية)[٣]، وتجيز لهم تشديد المخفف (كباء «أَخْضَبٌّ» ولام «كَلْكلّ»، كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: (.. من بعدما أَخْضَبًّا)، وقال: (كأن مهواها على الكلكلّ)...)[٤]. كما تجيز لهم تخفيف الهمزات للتأسيس والردف أو لوصل الروي كقول الشيخ:

يــــهـــونُ عــــــلـيَّ والحـــدثـــان طـــاغٍ

أَتـــنـــذرنــــــي الـــفـــوارسُ أم تُـفـاجـي

فقد (أراد «تفاجيء» بالهمز، فخفف تخفيفًا بدليًّا لا قياسيًّا، ولذلك جعلها إطلاقًا)[٥]. وقد يجترئون على أكثر من ذلك فيزيدون النون وينونون (ما فيه الألف واللام منهن، وذلك حكم لا يجوز في الكلام المنثور لأن الألف واللام والتنوين لا يجتمعان، وقد حكى المتقدمون التنوين في القوافي وإن كانت الكلمة غير منونة اسمًا كانت أو فعلًا)[٦]، لكن الشيخ في تصوره النقدي الجمالي للقوافي لا يذهب بعيدًا في قبول مثل هذه الجرأة وإن سمعت من القدماء.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٣.
(٢) انظر مثلًا حديث الشيخ عن السناد الحرفي والسناد الحركي في: رسائله / عطية: ص ١٢٤.
(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٧. وانظر: ٢/٧٢ - ٧٣ حيث يقف عند تخفيفه النون في «الجان».
(٤) رسالة الشفاعة / رسائله / إ. عباس: ١/٣١ - ٣٢. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٩.
(٥) شرح البطليوسي / ش: ص ١٧٣٩. وانظر البيت في الدرعيات / ش: ص ١٧٣٩. وانظر تخفيف لاجيء في: ص ١٧٢٧.
(٦) رسالة الملائكة: ص ٢٦٣ - ٢٦٤.

رابعًا - القافية ونظام الأوزان:

رغم استقلال الوزن عن الأنظمة النحوية والصرفية والدلالية وتحكمه فيها، يبدو التفاعل بين الأضرب والقوافي ومراعاة تكاملهما شرطًا في التجويد لدى العلماء، فبعض الأضرب (لا تخلو أواخرها من الحروف اللينة، وإنما ألزمت ذلك لأنه أحسن بها عند السماع وأسلم في اللفظ)[1]، وترك اللين فيها شذوذ[2] مرفوض، وقد عدد الخليل منها تسعة يلزمها مع الردف التقييد[3]. وقد يحد الوزن من سلطة القافية فيمنع الشاعر من تقييد الروي إذا ركب الوافر الأول[4]، ويمنعه من تحريك ما قبل ياء الردف أو واوه إذا ركب الطويل الثالث[5]، وقد تتحكم القافية فيه فتمنعه مثلًا من أن يكون طويلًا أول إذا قيدت[6].

والإخلال بهذه العلاقة يضعفهما[7] جميعًا فيقبحان لدى الشيخ، لكن شعره لم يخل من مثل ذلك، فقد جمع بين الطويل الأول والروي المقيد في إحدى لزومياته[8]، واستعمل السريع الأول غير مردوف في قوله:

يا شائم البرق لا تشجك الـ

أظعان فوضن إلى أرض بَبّْن[9]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.

(٢) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر رسائله / عطية: ص ١٢٥.

(٣) وجعلها الأخفش عشرة. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ والعقد الفريد: ٥/٥٠٩.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٣.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٦) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧ – ٣٨.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٨) قوله: لعمرك ما زوج الفتاة بحازم ××× إذا ما الندامى في محلته غنوا. اللزوم: ٢/٦٣٨. وانظر ما تقدم: الطويليات.

(٩) اللزوم: ٢/٥٨٤.

لكن ذلك يظل إخلالًا مقصودًا قصره الشيخ على ديوان اللزوم دون السقط والدرعيات لتجريبه لا لجعله نمونجًا يحتذى، لأن الاستعمال - في رأيه - يحمل على ما كثر وعرف لا على ما شذ وندر[1]، ولو كان هذا الشاذ من نظمه هو نفسه.

خامسًا - القافية والإنشاد:

يشير الشيخ في إحدى سقطياته إلى ما يفيد أن بعض الشعراء في عصره كانوا يجعلون من أساليب الإنشاد وسيلة لإخفاء النقص الذي يشوب أشعارهم:

إذا النـاسُ حلّـوا شِعرهم بنشيدهمْ
فـدونـكَ مـنّـي كـلّ حـسـنـاءٍ عـاطـل
وَمَـنْ كَـانَ يستدعي الجَـمالَ بحليةٍ
أضـرَّ بـه فقد البَـرى والمـراسـل[2]

ومقصوده أن الشعر (ينبغي أن يجود كي لا يضره ترك الإنشاد)[3]. ويستنتج من كلامه هذا أن الإنشاد كان ما يزال في عصره صناعة يعتمد الشعراء على قوانينها لتقوية أشعارهم، ويبدو من النصوص التي تعرض فيها الشيخ له أن التعارض الذي يحدث بينه وبين قواعد بناء القوافي كان يربكه، فيجعله مضطربًا في تحديد موقفه من هذه الصناعة التي ورثت عن القدماء حاملة معها صورًا لغوية وفنية متعددة، يخالف بعضها الأقيسة والقواعد التي أصلها العلماء.

فهو في بعض أقواله يبدو ميالًا إلى جعل الإنشاد متحكمًا في أصوات القافية وموجهًا لها كما نجد في قوله مبينًا طريقة النطق بالقوافي في إحدى رائيات البحتري:

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣ - ٤٦٤. أما تركه الردف في درعيته: (عب سنان الرمح في مثل النهرْ....) فيختلف عن البيت السابق بكون الهاء قبل الروي المقيد حرفًا حلقيًا حاول الشاعر أن يختبر قربه من حروف الردف خلافًا للباء.

(٢)سقط الزند / ش: ص ١٠٨١ - ١٠٨٢.

(٣) التنوير: ٢/ ٢٣.

(هذه الأبيات ينبغي أن تفخم الراء في قوافيها إذ كان بعضها لا يجوز فيه إلا التفخيم مثل «مشتهرهْ» و«خيرهْ»، وبعضها يحتمل التفخيم وغيره كقوله «خضرهْ». والمنشد طالما تهاون بذلك ففخم بعضًا وأمال بعضًا، والأحسن أن يجريها كلها على التفخيم ليكون اللفظ متجانسا. وكذلك يجري حال الراء المنصوبة، مثل قصيدة جعلت قوافيها «حمْيَرا» و«ميسَرا» ونحو ذلك، فهذا لا تميل فيه الغريزة إلا إلى التفخيم، فإذا جاء مثل « منذر» و«مكثر» حسنت الإمالة في اللفظ التي فيها الكسرة...)[١]، وفي شرحه لإحدى الداليات الموصولة بالهاء يجعل الاختيار (في وقف الهاء ووصلها بالواو إلى المنشد)[٢].

لكنه يضعف في أقوال أخرى سلطة الإنشاد ويغلب عليه الصورة العلمية للقافية، معتبرًا الاستعمال الذي نقله الإنشاد عيبًا في الشعر يرفضه أهل العلم، فالسعلاة والنات وأكيات في الأبيات المشهورة[٣] قواف مبنية على روي واحد هو التاء التي تعد هي والسين عند أصحاب هذه اللغة صوتًا واحدًا، لكن الشيخ يقيس الاستعمال بالتصور المعجمي للحروف الذي يفرق بين الحرفين فيستضعفه[٤].

ويبدو في بعض الأقوال كالمناقض نفسه، فهو في قوله مبتهلًا: (سبح لك تأسيس يمال ويفخم)[٥] يجعل لألف التأسيس ثلاث صور: الصورة الوسطى الصريحة، وصورتين أخريين هما الألف الممالة[٦] نحو الكسرة والألف المفخمة المقربة من الواو[٧]، وهي قسمة ثلاثية صريحة يؤكد اعترافه بها قوله شارحًا نفس العبارة: (الألف في «مذاهب» تأسيس، والهاء دخيل. ويجوز إمالة الألف وتفخيمها)[٨].

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٤. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٨٤، حيث يوضح طريقة إنشاد بعض القصائد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠.

(٣) قول القائل: ياقبح الله بني السعلاة.... انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/١١٩ ولسان العرب: مادة «نيت».

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في صفحة لاحقة.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١.

(٦) انظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠، حيث يحصي إحصاء مدققًا كل أنواع الإمالة المعروفة ويذكر قواعدها وشروطها.

(٧) نفسه: ص ١٩٠.

(٨) الفصول والغايات: ص ٣٢. وانظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

وعندما نعود إلى إحصاء سيبويه لحروف العربية نجده يقول معددًا ما تفرع منها عن الحروف التسعة والعشرين الأصلية: (... وألف التفخيم يعني بلغة أهل الحجاز في قولهم الصلاة والزكاة والحياة...)[1]، وقد نسب إليه أبوالعلاء تسمية ألف الإمالة بألف الترخيم، وذكر أنه سماها بذلك (لأن النطق بها أخف من النطق بالمفخمة)[2]، وبذلك يكون سيبويه قد أرخ لوجود ألف ثانية وثالثة تختلفان في صورتيهما الصوتية عن الألف الأصلية المجردة. وقد أشار الزمخشري إلى الألف المفخمة في قوله: (فإن قلت: لم كتب «الضعفوء» بواو قبل الهمزة، قلت كتب على لفظ من يفخم الألف قبل الهمزة فيميلها إلى الواو، ونظيره «علموء بني إسرائيل»)[3].

ويوسع الفارابي[4] عدد الألفات التي يميزها السمع فيجعلها سبعًا: الألف الصريحة ويسميها الطرف العالي، ويضيف إليها ألفًا واوية وألفًا يائية، وأخرى واوية مائلة نحو الألف، وخامسة مائلة نحو الواو، وألفا يائية مائلة نحو الألف، وسابعة مائلة نحو الياء. ونقصد من هذا التعداد أن الشيخ بإشارته إلى التأسيس الممال والمفخم قد سمح لصورتين من صور الألف التي نقلها الإنشاد بأن تشارك الألف الأصلية أو الحرف الهاوي كما يسميها سيبويه[5] أو الطرف العالي بتعبير الفارابي، في إغناء القوافي.

ويترتب عن ذلك أنه يجعل ضمنيًّا الرس عند الإنشاد فتحة أو شبه كسرة أو شبه ضمة، لكنه وهو يبسط القوافي لمن قلت معرفته بها[6] يذكر أن الجرمي كان يقول: (لا حاجة إلى ذكر الرس لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا)[7]، ثم يعقب بقوله: (وهذا

(١) الكتاب: ٤/٤٣٢.
(٢) رسالة الملائكة: ص ١٩٠.
(٣) الكشاف: ٢/٣٧٣.
(٤) الموسيقى الكبير: ١٠٧٤.
(٥) انظر الكتاب: ٤/٤٣٥ – ٤٣٦.
(٦) مقدمة اللزوم: ١/٦.
(٧) نفسه: ١/١٧.

قول حسن، إذ كانوا إنما أوقعوا التسمية على ما تلزم إعانته فإذا فقد أخل، وهذه حركة لا يجوز عندهم أن تكون غير الفتحة ولا حاجة إلى ذكرها في ما يلزم)[1].

ومفهوم كلامه أنه يستحسن رأي من ذهب إلى أن للتأسيس صورة صوتية واحدة هي الألف الأصلية وأن ما قبلها فتحة صريحة، والخليل والأخفش عندما ذكرا الرس[2] لم يكونا يعنيان به الفتحة الصريحة وحدها كما اعتقد الجرمي، ولكنهما كانا يعنيان كل الصور الصوتية التي يمكن أن تكون عليها الفتحات قبل الألفات الأصلية والممالة والمفخمة وما سوى ذلك من أحوالها الصوتية التي يبرزها الإنشاد، وكأنهما كانا يحذران المنشد من الجمع في قصيدة واحدة بين إمالتها وتفخيمها، أي من السناد الذي يمكن أن يتولد من جعل الرس عند اختيار الألف الهاوية فتحة صريحة في بيت، وجعله في بيت آخر من نفس القصيدة فتحة ممالة نحو الكسرة أو الضمة عند إمالة الألف أو تفخيمها، لأن السمع يتبين في ذلك تنافرا[3].

ومثل هذه الدقائق المرتبطة بقوانين الإنشاد[4] كانت تزعج أهل العلم لإخلالها بالقواعد والأقيسة العلمية، فيغفلونها قاصدين وينهون الأعراب عن ترديدها زاجرين[5].

إن الشيخ باستحسانه رأي الجرمي ينفي وجود التأسيس الممال والمفخم الذي ذكره من قبل وفصل الحديث عن ألفاته ضمنيًّا في أحد كتبه[6]، وهو تعارض يدل على أنه كان في مصنفاته التعليمية المدرسية على الأقل يؤثر إلغاء الظواهر الإنشادية والاقتصار على الأصول العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، مغلبًا النموذج العلمي الخليلي للقوافي على النماذج المتعددة التي كان الأعراب المنشدون ينقلونها.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ١٧.

(٢) نفسه: ١/ ١٧.

(٣) انظر قول الشيخ في رسالة الملائكة (ص ١٩١): (وأنت إذا جئت في الفواصل بحرف ممال وحرف مفخم تبينت في ذلك تنافرا).

(٤) انظر المبحث الذي خصصه ابن رشيق للإنشاد في العمدة: ٢ /٣١١.

(٥) انظر كتاب القوافي: ص ٤٧، حيث خبر زجر الأخفش للأعراب الذين كانوا يعودون إلى ترديد ما نهاهم عن إنشاده.

(٦) انظر رسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٠.

إن المنشد – استنادًا إلى ما يجيزه له الإنشاد – يتصرف في القوافي تصرفًا متنوعًا، فـ (يقف على المرفوع والمكسور، ويعوض المنصوب ألفا على كل حال)[1]، أو (ينشد هذا كله موقوفًا من غير اعتقاد تقييد)[2]، وقد ينون فيترنم أو يغلو في التنوين[3]، أو يبدل الحروف بعضها من بعض فيجعل الراء المشددة عند الوقف جيمًا[4]، أو السين تاء، أو التاء كافًا..، وهو في كل ذلك وما سواه يردد ما اكتسبه من قبيلته أو تعلمه من حذاق هذه الصناعة[5]. وقد نقلت المصادر بعض هذه الظواهرالإنشادية فأكسبتها حجية لغوية لدى الجيل الأول من العلماء[6]، لكن الأذواق المتأثرة بالقواعد والأقيسة العلمية مالت في العصور المتأخرة إلى رفضها ونسيانها، وقد أفاد الشيخ كثيرًا من هذه الاستعمالات في مباحثه اللغوية والصرفية، ورغم ذلك نحس بأنه كان يؤثر الحد من تأثيرها عندما تكون مرتبطة بالقوافي، وذلك لمنعها من الإخلال بالنموذج الذي أصله الخليل ووضع قواعده. ومن بين الأساليب التي حد بها هذا التأثير نذكر:

I - **التفريق بين الضرورة وبين ما يجوز في القوافي**: وذلك لأن ما جاز فيها – وإن أشبه الضرائر في كونه رخصة شعرية – يختلف عنها في كونه استعمالًا لا يركبه الشاعر اضطرارًا، لأن القوافي قائمة بدونه وغير مفتقرة إليه. فقول المنشد في بيت جريرالمشهور: «العتابن» عوض «العتابا» لا يعد بناء مؤسسًا للقافية ولكن أداء آخر لها، والجوى في أحد أبيات ابن أبي حصينة جمع جوٍّ وهو البطن من الأرض، (فقصرَ الممدود لأجل القافية، وليس ذلك بضرورة لأن الشعراء في القديم والحديث اصطلحوا

---

(١) العمدة: ٢/٣١١.

(٢) نفسه: ٢/٣١٢.

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ٢٦٣ – ٢٦٦، والعمدة: ٢/٣١٢.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٠١.

(٥) انظر الموسيقى الكبير: ص ٦٨، حيث يشير الفارابي إلى صناعة قول القصائد والقراءة بالألحان..

(٦) انظر كتاب سيبويه: ٤/٢٠٤ – ٢١٦، والمقتضب: ٣/٤٢ – ٥٢، والخصائص: ١/٢٣٣ – ٢٣٤ و٢/٩٦ – ٩٨، والعمدة: ٢/٣١١ وغيرها.

على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فَعَلْ وَضَرَبْ بالسكون بالقافية فيحذفون الحركة...)[1].

فما يجوز في القافية يدخل لدى الشيخ في باب ما يستحسن أو يستقبح دون أن يلحق بالضرورات لأنه مظهر لغوي محدود الاستعمال، خلافًا لما أجمع العلماء على عده رخصًا معلومة يباح لكل الشعراء اللجوء إليها للمحافظة على استقامة وزن الشعر. ولعل ما دفعه إلى التفريق بينهما أن الضرورة لها غاية واحدة[2] هي صون الوزن من الكسر والاختلال، بينما يعد بعض ما يجوز في القوافي عند الإنشاد كسرًا صريحًا وإخلالًا بيِّنًا بإيقاع الأوزان.

فالتنوين الغالي لدى من أنشد قول رؤبة: (وقاتم الأعماق خاوي المخترقن)[3] أو قوله: (قالت بنات العم ياسلمى وإنِنْ) زيادةٌ تكسر الوزن، ومثل ذلك في الإخلال الوقف مع حذف الوصل، فقد (حكى الكوفيون أن بعض العرب إذا أنشد: (عفت الديار محلها فمقامها) يحذف الهاء والألف فيقول: مقامْ، وذلك إذا وقف)[4]، وهو نقصان بين يخرج بالوزن إلى ضرب لم يذكره الخليل وطبقته، فيخل به كما أخل بقول الشاعر:

لا يبعدُ اللهُ جيرانًا لنا ظعنُوا
لم أدرِ بعد غداة البينِ ما صنعُوا

لأنهم ينشدون فـ (يحذفون الواو التي بعد العين)[5]، فيصير آخره «ما صنعْ». أما ما افتقر إليه الوزن من هذه الاستعمالات فليس لمجيئه في القافية – في رأي الشيخ – مزية على مجيئه في غيرها، لأنه (يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت)[6] ويلحق بها.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٩/٢، والمراد قصر الشاعر لفظة الجواء.

(٢) يشير النقاد إلى بعض الاستعمالات التي ركب فيها الشعراء الضرورة رغم أن لهم عنها مندوحة، لكن الغالب خروجهم إليها لإقامة الوزن. وانظر ما يأتي: مبحث الضرورة، وخزانة الأدب / البغدادي: ١٥/١.

(٣) انظر العمدة: ٣١٢/٢، أوضح المسالك: ص ٥.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٣/٢.

(٥) نفسه: ٧٣/٢. وانظر العمدة: ٣١١/٢ – ٣١٢.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٨٤/٢.

II - **تضييق المجال الصوتي للحروف العربية:** وذلك بحصرها في المجموعة التي وصفها سيبويه[1] بالأصلية الفصيحة، فهو (أي الشيخ) يصرح في حديثه عن ترتيب اللزوميات بأنه بناها (على بنية حروف المعجم المعروفة ما بين العامة، لا التي رتبها العلماء بمجاري الحروف)[2]، ويعرف الروي بأنه ما تبنى عليه المنظومات، ويصفه بأنه (يكون من أي حروف المعجم وقع)[3]، أو (من أي حروف المعجم جعل)[4]، دون أن يخرج عن حدود هذه الحروف. وتقيدُه بها تمسكٌ نقدي مقصود بالحروف التسعة والعشرين التي أقرها أهل العلم دون سواها، وأجمعوا عليها وجعلوها أصل كل ما يبنى من الكلام العربي الفصيح، ومنْعٌ منه لرويات القوافي من أن تبنى على ما سواها من الأصوات.

فإذا كان الشيخ قد آثر الترتيب المعجمي على مراعاة مخارج الحروف ومجاريها، فلأنه كان يهدف إلى صون القافية من أن تتسلل إليها حروف أخرى نقلها المنشدون ووصفها العلماء بمجاري الأصوات وأثبتوها في مصادرهم، فسيبويه[5] يذكر بعد الحروف التسعة والعشرين التي عدها الأصلية والفصيحة ستة حروف أخرى وصفها بأنها أقل فصاحة، ثم زاد فذكر سبعة أخرى وصفها بأنها لا تستحسن في قراءة القرآن والشعر، ليصبح مجموع الحروف العربية بذلك (٤٢) صوتًا لا يستغني عن معرفتها المنشد.

ولم ير الشيخ كل ذلك إلا إثقالًا للقوافي وإفسادًا لروياتها، فالروي في رأيه لا يعذب إلا بأصوات معدودة من حروف المعجم نفسها، وإذا كان الشاعر في بناء القوافي لا يحتاج – مراعاة للعذوبة – إلا إلى قليل من هذه الحروف الفصيحة فإنه

(١) انظر الكتاب: ٤٣١/٤.
(٢) مقدمة اللزوم ٢٩/١.
(٣) نفسه: ٦/١.
(٤) ف. والغايات: ص ٣٢. وانظر ر. الملائكة: ص١٢١، وص. والشاحج: ص٤٨٥، حيث يعدد حروف المعجم التي تدغم فيها أل.
(٥) انظر الكتاب: ٤٣١/٤ – ٤٣٢.

في ما زاد عليها يكون أزهد. إن الخاء والغين مثلًا – رغم فصاحتهما وخلوصهما من الشوائب اللهجية – عجزتا عن أن تجدا لهما مكانًا في القوافي لقبحهما فيها، وما قل عنهما فصاحة من الحروف غير المعجمية المهملة يجب أن يكون أعجز، ولذا سد الطريق أمامها بربط الروي بحروف المعجم وحدها رغم أن الإنشاد كان يثبت وجود حروف أخرى غيرها.

لقد أفاد الشيخ في بناء قوافيه من الرخص التي يجيزها الإنشاد، ولكنه جعل ذلك – كتخفيف الهمز للتأسيس والردف – خدمة للقافية فلم يخرج إلى الاستعمالات التي تغير صورتها وتبعدها عن النموذج الخليلي، فهي في شعره نظام يرتبط بالأنظمة الشعرية الأخرى ارتباط تأثر وتأثير يحفظ توازنَهما تصورٌ نقديٌّ كان الشيخ يبنيه من استرشاده بغريزته واستناده إلى الأحكام العلمية التي وضعها الخليل وطبقته، وكذا من محفوظه اللغوي وإحاطته بما نقله الأعراب من استعمالات القدماء ولو كان من النادر الذي لا يتداوله العلماء، وقد جاءت القوافي في دواوينه الثلاثة لتترجم ترجمة أمينة هذا التصور إلا ما تعمد فيه الخروج عنه.

****

المبحث الثاني
القوافـــي الملتبسة

يقف الشيخ وهو يصحح إحدى نسخ ديوان البحتري عند قوله: (من نعمة الصانع الذي صنعك) معقبًا بقوله: (هذه القطعة ينبغي أن تكون في حرف الكاف على مذهب جلة أهل العلم، وقد ذهب بعض المتأخرين إلى أن الروي هاهنا هو العين، وليس ذلك مأخوذًا به)[1]، ويقف عند قصيدة كافية أخرى ثم يعيب على جامع الديوان ذكره (هذه القطعة في حرف اللام، وحقها أن تكون في حرف الكاف على مذهب الجلة من أهل العلم)[2].

ويفهم من ذلك أنه يعد مثل هذا الترتيب وهمًا رغم قول بعض العلماء المتأخرين به، لأنه يخالف مذهب الخليل وأصحابه، ويعود هذا الوهم في رأيه إلى عدم إلمامهم بمثل هذه الدقائق وإلى قلة عنايتهم بها. ولا يشفع لهؤلاء لديه كونهم من العلماء المشهورين، لأن أوهامهم دليل على عدم تمكنهم من هذا العلم وإن كانوا قد برزوا في علوم أخرى كما يفهم من قوله: (وقد وجدت الذين ألفوا دواوين المحدثين على حروف المعجم خالفوا في ما وضعوه منهب الخليل وأصحابه، وما أحمل ذلك منهم إلا على قلة حفل بتلك الأشياء.

فمن ذلك أنهم يجعلون ما قافيته «هديه» و«بليه» في باب الهاء، وهذا وهم لأن أولى الحروف بأن تنسب إليه القصيدة هو الروي، وهو في هذا النحو الياء... وبل كلام أبي

(١) عبث الوليد: ص ١٤١.
(٢) نفسه: ص ٢٠٥.

بكر بن السراج في الأصول أن الروي الياء في قول الشاعر: (... من الثعالي وذخر من أرانيها)، وهذا يشبه مذاهب المؤلفين، ويجوز أن يكون مذهبًا لابن السراج أو وهمًا منه لقلة عنايته بهذا النوع)[1].

لقد ذهب الشيخ إلى أن مصطلحات علم القافية وقوانينه معارف محدثة لم يكن للقدماء علم بها، ولكنه كان يرفض أن تحولها آراء الأجيال المتأخرة إلى أحكام علمية مبتذلة ومتناقضة، فالخليل وطبقته يقومون في العلم لديه مقام الفصحاء في الشعر لاعتمادهم في تأسيس علومهم على السماع من الفصحاء لا على القياس وحده. ولم يحظ المتأخرون من العلماء بمثل هذا التحصيل، ولذلك لم يعدهم من الثقات الذين يُطمأن إلى أحكامهم كما يتبين من قوله شارحًا كافية أبي تمام (كانت صروف الزمان من فرقك): (وهذه القصيدة أثبتت في القافيات، ورأي العلماء المتقدمين الذين يوثق بهم أن تجعل في الكافيات، وإنما صيرها على القاف قوم متأخرون في زمان الصولي وطبقته)[2].

إن بناء القوافي في أشعار أبي العلاء يفسرها تصوره الخليلي لها أو تبرعه بالتزام ما لم تلزمه به القواعد، والجهل بذلك يضلل المتلقي ويقوده إلى أن ينسب إلى الشيخ استعمالاً غير الذي قصده، أو يضع أبياته فى غير بابها خالطًا ما فرقت بينه القوافي بعضَه ببعض كما خلط أحد المتحاملين [3]عليه أبياتًا تنتمي إلى لزوميات مختلفة، غير منتبه إلى أن صاحبها قد تبرع برويات أخرى زادها على الأصلية فتمايزت بها.

والحروف لديه صالحة كلها نظريًّا لأن تكون رويًّا شريطة ألا تخرج عن المجموعة المعجمية، لكن الالتباس يأتي من كون بعض هذه الحروف ترد وصلًا ورويًّا فتتشكل

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٠ - ٣١.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٤٠٤.
(٣) انظر زجر النابح: ص ١١٢.

على بعض العلماء والشعراء، وبعضها يضعف لسهولة الوصول إليه فيضلل هؤلاء ويتوهم وصلًا. والشيخ - وهو ينتظم بالروي في ديوان اللزوم كل حروف المعجم، ويقدم له بالمدخل النقدي التعليمي المشهور- إنما كان يهدف إلى وضع النموذج العلمي الذي يسترشد به كل من التبس عليه استعمال القوافي وبناؤها، فإن اتفق غير ما ذكر واستعمل (فهو شاذ مرفوض)[1].

أولًا - القوافي المشكلة: الهاء، الألف، الواو، الياء، نون التوكيد الخفيفة.

يخلط بعض الناس بين القوافي فينسبون الأشعار إلى غير رويها ويجعلون ما قافيته ثناياها وعطاياها في جملة الألف، وما قافيته هديه في باب الهاء، وكل ذلك ومثله لدى الشيخ وهم[2]. والإشكال لديه إنما يقع (في الهاء والواو والياء والألف)[3]، لأنها ترد أحيانًا رويًّا وأحيانًا أخرى وصلًا فتلتبس على من قلت عنايته بأحكام القافية.

I - **الهـــاء**: حرف حلقي مخرجه قريب من مخرج العين والحاء، وهو يشارك هذه الأخيرة في الهمس والرخاوة. والهاء الأصلية في أواخر الكلمات قليلة، ولذلك غلب على الرويات ما كان منها ضميرًا وإن كان استعماله مقيدًا بشروط حددها أهل العلم وتبعهم الشيخ في أحكامهم، فهو يذكر أن أبيات البحتري: (... غلامك إحدى الهنات الربيهْ) قد (أثبت في الهاء، وإنما الصواب أن تكون في الياء)[4]. وينكر على جامع ديوانه أنه ذكر الأبيات التي أولها: (... وبعثرة الأعظم الباليه) في (حرف الهاء، ويجب أن تكون في حرف الياء)[5]، ثم يلاحظ أن القطعة المثبتة (في حرف الياء التي أولها: (... حاجب جامع لنا حاجبيه) يجب أن تثبت في حرف الهاء، وكذلك القطعة

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٦.

(٢) نفسه: ١/ ٣٠ - ٣١.

(٣) نفسه: ١/٣١.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٣٤.

(٥) نفسه: ص ٢٣٤.

التي أولها: (سرى الغمام وعادتنا غواديه) يجب أن تثبت في حرف الهاء أيضًا)[1]. وقد نجم عن وهم جامع الديوان هذا أن القوافي رتبت في غير مكانها، والسبب أن الياء والهاء تستعملان رويًّا كما تأتيان وصلًا.

والخروج من مثل هذا الإشكال يكون لدى الشيخ بأن يراعى أولًا الحرف الذي قبل الهاء، فإن (سكن ما قبلها كانت رويًّا، ولا ينظر من السنخ كانت أم من غيره)[2]، ولا يجوز لديه عدها وصلًا وإن أشبهته، لأن (الروي الساكن لا يكون بعده وصل)[3].

ولعل هذا الإشكال في استعمال الهاء وكذا شبهة الضعف التي أحاطت باستعمالها كانا سببًا في بعد الشيخ عن هذا الروي في أشعاره المجودة، وقد لخص مظاهر ضعفها في أنها (تحذف لخفائها ولأنها تجانس حروف المد واللين، لأنهم يجعلونها وصلًا في الشعر كما يجعلون الواو والألف والياء ويزيدونها في الوقف على معنى الاستراحة...)[4]. ولذلك خلا السقط والدرعيات مطلقًا (٠٪) من الهائيات، وخلافًا لذلك ضم ديوانه التعليمي التجريبي ٤٣ لزومية هائية أي (٢،٧٪) من مجموع القطع. والملاحظ أنه جعل جل هذه الهائيات من النوع المسبوق بساكن، فقد بلغ مجموعها ٣٩ لزومية [5] أي (٩٢،٨٪) من مجموع هائياته. وقد غلب من السواكن فيها الياء الممدودة التي جاءت قبل الهاء في ١٨ قطعة كقوله:

العقلُ إن يضعف يكن مع هذه الد
دنيا كعاشقٍ مومسٌ تغويهِ
أو يقوَ فهي له كحرَّة عاقلٍ
حسناءَ يهواها ولا تهويهِ[6]

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٣٤ – ٢٣٥.
(٢) اللزوم: ٣١/١ – ٣٢.
(٣) نفسه: ٣١/١.
(٤) رسالة الملائكة: ص ١٦٩ – ١٧٠.
(٥) له هائية أخرى مسبوقة بساكن إلا أنها أصلية، ولذلك ألحقناها بالنوع الثاني.
(٦) اللزوم: ٦٣٣/٢.

ويتلوها في الرتبة الألف التي جاءت قبلها في ١١ لزومية، منها قوله:

لــو أن كــلَّ نــفــوسِ الــنــاسِ رائــيــةٌ
كــرأي نــفــسي تــنــاءت عــن خــزايــاهــا[١]

ولم تحظ الواو الممدودة إلا بست قطع، منها لزومياته:

تــهــجــد مــعــشــر لــيــلاً ونــمــنــا
وفــــاز بــحــنــدسٍ مــتــهــجــدوه[٢]

أما السواكن اللينة فلم يأت بها قبلها إلا في ثلاث قطع، وقد أتت كلها ياء مسكنة كما في قوله:

أتــت خــنــســاءُ مــكَّــة كــالــثــريَّــا
وخــلــت فــي المــواطــنِ فــرقــدَيْــهــا[٣]

والمستغرب أنه لم يأت بالواو الساكنة في مثل «أعطَوْه» و«سلَوْه» رغم أن الديوان تعليمي. وقد خلت من هذه الصورة أيضًا اللزوميات التي اختارها البطليوسي[٤]، ولا نجد لذلك إلا تفسيرين اثنين: أن تكون الهائيات المردوفة بالواو الساكنة قد سقطت من النسخ، أو أن الشيخ كان يرفض هذه الصورة لثقلها وإشكالها الصوتي. والمنحى التجريبي الذي نحاه في اللزوم غير مبال بالثقل والقبح يجعل التفسير الأول أرجح، والحرصُ على جمالية القوافي الذي أبداه في مقدمة اللزوم يجعل التفسير الثاني أرجح.

وإذا نحن استأنسنا بإهماله المضارع والمقتضب والخبب حتى في هذا الديوان رغم تداول الشعراء لها، أمكن تفسير ذلك بأنه تنفير نقدي جمالي من هذه الصورة التي تضعف فيها الهاء وتشحب رغم كونها قياسًا هي الروي، بينما يقوى فيها الواو ويبرز صوتيًّا رغم أنه ليس إلا ردفًا. ويرجح هذا أنه لم يخصص للهاء المسبوقة بساكن صامت إلا قطعتين التزم في إحداهما التاء الساكنة والقاف قبلها في آن واحد، هي قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٩.

(٢)نفسه: ٢/٦٠٦.

(٣)نفسه: ٢/٦٢٥.

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٢/٥٢١.

أخـــوك مــعــذَّبٌ يـــا أمَّ دفــر
أظـــلَّتـه الخـطـوب وأرهـقـتْـــه
ومـــا زالـــتْ مـعــانـاة الــرزايـــا
علـــى الإنـســان حـتَّـى أزهـقـتْـــه[1]

ويظهر أن الشيخ كان أمام مثل هذا النموذج موزعًا بين حكم الغريزة التي تجعله يحس بأن الروي هو التاء، وبين قياس الخليل وطبقته الذين يجعلون الهاء هي الروي، فبعض المتأخرين من أهل العلم (يعتقدون في قول الراجز:

شـــلَّت يـــدا فـاريـــةٍ فـرتـهـا
وسـخِـنـت عـيـن الـتـي أرتـهـا

أن الروي التاء وهي ساكنة، والهاء وصل وهي متحركة، ولو جاء على مذهبهم في هذه القوافي «خذها» أو «منها» لكان عيبًا، والغريزة تشهد بما زعموه. وقياس أقوال المتقدمين يوجب أن الروي الهاء، وأن الراجز لو جاء في مثل هذه القوافي بـ: «عنها» و«منها» ونحو ذلك لكان ما فعله غير معيب)[2] .

ولا يخفى ما في التزام القاف قبل التاء في هائيته السابقة من حذر يضمن للقطعة أن تظل لزومية مطلقًا حتى عندما يأخذ بأقوال المتأخرين ويعد التاء هي الروي. أما في القطعة الثانية فقد جمع فيها - أي القافية - بين جعل الهاء أصلية من سنخ الكلمة وبين تسكين ما قبلها رغم أن السكون يغنيه عن ذلك، وأعني قوله:

تـفـقَّـهت فـي الـدنـيـا فـلـم تـلـف طـائـلاً
ولا خـيـرَ فـي كـسـبٍ أتـاكَ مـن الـفـقْـه
وإن تـشـرب الـصـهـبـاءَ تـعـقـبك شـهـوةٌ
ولـكـن مـن المـوت الـشـرابُ الـذي يـقْـهي[3]

---

(1) اللزوم: ٢/٥٩٧.
(2) مقدمة اللزوم: ١/٢٩.
(3) اللزوم: ٢/٦٢٦.

ونستخلص من مقارنة استعمال السواكن قبل الهاء بعضها ببعض أنه يرسم للساكن فيها ثلاث صور: أن يكون مدًّا، وهي الصورة التي يميل إليها جماليًّا مع تقديم صريح للياء والألف وتقليل بيِّن من الواو، أو أن يكون حرفًا صامتًا، وهي صورة يتجنبها لما يحيط بها من إشكال صوتي وعلمي، أو أن تكون لينًا ساكنًا أي وسطًا بين الممدود والصامت، وهي صورة يلحقها ضمنيًّا بالثانية لشحوب المد فيها، ويرى الياء فيها – دون الواو – هي الأصلح إن استعملت.

والمفهوم النقدي لذلك كله أن قافية الهاء المسبوقة بساكن لا تحسن في السمع إلا إذا كان هذا الساكن ياء ممدودة أو ألفًا، وهي الصورة الغالبة على الهائيات في الشعر، والسمع يستعذب الياءات فيها أكثر من الألف. أما إذا كان ما قبل الهاء متحركًا فالنظر يكون إلى علاقة هذه الهاء بالكلمة، فإن (كانت من السنخ مثل الشبه والمشابه فإنها تكون رويًّا كما قال رؤبة:

قالتْ أبيلي لي ولم أسبه

// ما السن إلا غفلة المدله)[1]

وهذا النوع من الهائيات عسير لقلة الهاء في أواخر الكلمات قلةً تفسر ابتعاد الشعراء عنه. ولم يخالفهم الشيخ في ذلك، فمجموع ما جاء به من الهاءات الأصلية رويًّا ١٣ بيتًا موزعة على ثلاث قطع، أي (٦،٩٧٪) من مجموع هائياته، و(٠،١٨ ٪) من مجموع اللزوميات. ومنها قوله:

ليبك مسن شاب ثم أجَلَّهُ

معاشر لما قيل أشْيَبُ أجْلَهُ

إذا سألوا عن مذهبي فهو بين

وهل أنا إلا مثل غيري أبْلَه[2]

---

(١) اللزوم: ٣٢/١.

(٢)نفسه: ٥٩١/٢.

أما (إذا تحرك ما قبل الهاء وهي للإضمار أو للتأنيث أو للوقف، مثل قولك: يديه وغلاميه وذاكيه وضاريه، فهي وصل لا غير ولا يجوز أن تجعل رويًّا)[1] في رأيه، إلا أنه يشير إلى إشكال ينجم عن استعمال بعض الفحول وحذاق المحدثين للهاء الأصلية وصلًا مع هاء الضمير في قصيدة واحدة كقول البحتري:

أبـــا جـعـفــر لـيــسَ فـضـــلُ الـفـتـى
إذا راح فـــي فــــرطِ إعـجـابـه

ولـكـنَّـــــه فـــي الـفـعـــالِ الـكـريـ
ـــمِ والخـلـــقِ الأشـــرفِ الـنـابـه

فقد (جاء بالنابه مع إعجابه فجمع بين الهاء الأصلية وهاء الإضمار وذلك قليل، إلا أن الفحول قد استعملوه واستحسنه كثير من المحدثين. وقالت امرأة من العرب تهجو ضرتها وتخاطب زوجها:

يـطـرق كـلـبُ الحـــيِّ مـن حـذارهـــا
// أعـطـيـت فـيـهـا طـائـعًـا أو كـارهـا

وقد جاء أبو الطيب المتنبي بمثل هذا فقال: (ما أنصف القوم ضبه)، ثم جاء بـ: «أشبه»)[2]. ومقصود الشيخ أن الشاعر قد ينزل بالهاء الأصلية العزيزة لقلتها عن رتبة الروي ليمتهنها بين هاءات الوصل، مثل (أن تبنى القصيدة على المكاره والمداره.. ثم يجاء بعد هذا بناره وجداره، أو أن تبنى القصيدة على مثل قولك: غلابُهُ وكتابُهُ، ثم يجيء فيها «التشابُهُ»، وربما اتفق ذلك في الساكنة والمتحركة)[3].

والظاهر أنه كان ينفر من مثل هذا البناء لضعفه، لكنه لم يجعله من العيوب: (وليس هو بعيب إلا أني أجعله ضعفًا في البنية)[4]. ومنشأ هذا الإشكال ليس صوتيًّا

---

(١) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.
(٢) عبث الوليد: ص ٣٩ – ٤٠. وانظر بيتي البحتري في ديوانه: ٢٣٧/١.
(٣) مقدمة اللزوم: ٣٢/١.
(٤) نفسه: ٣٢/١.

ولكنه علمي قياسي، فالهاء في السمع هي هي إذ لا فرق فيه بين كونها أصلية أو ضميرًا، والتفريق بينهما لدى أهل القياس معيار علمي صرف ينظر فيه إلى يسر الوصول إلى القوافي وإلى مدى اقتدار الشاعر الحافظ للغة على تصيد النادر منها، أكثر من النظر إلى الصوت نفسه.

إن الخصائص النحوية / الصرفية للهاء تجعل الوصول إليها سهلًا يسيرًا، ولذا قيد العلماء استعمالها رويًّا ووصلًا بشروط هي في حقيقتها شروط علمية لا صوتية، ويظهر أن شخصيته العالمة كانت تحبذ مثل هذا التقييد، لكنها كانت تصطدم في الحين نفسه باستعمالات خرج فيها بعض الفحول والحذاق عن هذه القيود القياسية، وبعض هؤلاء الشعراء منزه لديه عن أن ينسب إلى الوقوع في العيب، ولذلك آثر ألا يحسم قضية الجمع بين الهاءات الأصلية وهاءات الضمير في قصيدة واحدة، فقد ورد ذلك في بيتين لأبي الطيب(١)، لكن الشيخ لم يصرح بأن ذلك عيب تنزيهًا لصفيه عن ذلك، ورغم ذلك لم يفته التنبه على أن تركه أحسن(٢).

وقد حصر الشيخ استعمال الهاء رويًّا في لزومياته دون السقط والدرعيات فجعل الوجه الجمالي لهذا الروي يلتبس بالوجه التعليمي، ولذلك لا يمكن أن نستخلص طبيعة العلامة الإعرابية التي كان يراها الأحلى والأعذب في الهائيات، فالتزامه بالمجيء بالسكون والحركات الثلاث كلها يجعلها ذات دلالة تعليمية قبل أن تكون اختيارًا جماليًّا صوتيًّا، ورغم ذلك نميل إلى أنه كان يستقبح تقييدها. فالهائية الوحيدة التي وردت لديه مقيدة هي قوله:

نُضحي ونُمسي كَبَنِي آدم
وما على الغبراء إلا سَفيهْ
فنسأل العالمَ إنقاذنا
من عالمِ السوءِ الذي نحنُ فيهْ(٣)

(١) ديوانه: ٣٩٨/٤، حيث يجمع بين تكره ونصره في قافيتي بيتين على الهاء.
(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٦٢.
(٣) اللزوم: ٦٣٥/٢..

وقد وهم – حسب معايير الشيخ[1] – من زعم أن الهاء الساكنة[2] هي أوضح القوافي المقيدة في سقط الزند، فهذا الديوان يخلو مطلقا من الهائيات كما ذكرت، كما وهم من اعتقد[3] أن الشيخ التزم الواو والنون قبل الهاء الساكنة في السقط واللزوم، يعني بذلك الدرعيتين[4] اللتين قفاهما بـ: «علاوَهْ» و«الأسنَّهْ»، واللزومية[5] التي بناها على «إضنَهْ»، فالهاء في هذه القطع ليست رويًّا كما تُوُهِّمَ، ولكنها وصل ساكن كما تبين من كلام الشاعر نفسه.

ومن الأوهام الدالة على جهل بعض القدماء بما ورد في هذا الكلام من أحكام دقيقة، أبيات نقلها القفطي (ليعلم صحة ما يحكى عنه من إلحاده)[6] رغم أن قائلها قال فيها:

مـا بــالُ ذا الحـيــوانِ يُـؤكَـلُ لحـمـهُ

ويــقــدُّ جـلـدتـه ويــهـشَّـم عـظـمـهُ

إن كــــانَ ذا أكـــل فــأكــلــكَ أكــلــهُ

أو كــان ذا شــرب فـشـربـك شـربــهُ...

فهذه الأبيات المنحولة لا يفضحها ضعفها وبرودتها وبعدها عن نَفَس أبي العلاء فحسب، ولكن بناء قوافيها أيضًا، فواضعها قد بناها كما نبه على ذلك ناشرو التعريف[7] على أن هاء الضمير فيها هي الروي، والشيخ قد ذكرأن الهاء إذا لم تكن من سنخ الكلمة وتحرك ما قبلها لم تكن إلا وصلًا ولم يجز جعلها رويًّا.

---

(١) انظر شرح البطليوسي / ش: ص ١٩٠٩، حيث يذكر المؤلف أن جعل الهاء هي الروي في مثل علاوهْ مذهب للأخفش.

(٢) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨.

(٣) انظر المرشد: ١/٦٥، والقصيدة المادحة: ص ٨٦، ومع أبي العلاء في سجنه: ص ١٦١ – ١٦٢.

(٤) انظر الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧٨ و٢٠٠١.

(٥) اللزوم: ٢/ ٥٢٢.

(٦) الإنباه / تعريف: ١/١٠٩. وانظر البيتين المذكورين في: ١/١١٣.

(٧) انظر تعريف القدماء بأبي العلاء: ص ٦٠ / هامش ٥.

II – **الألـف**: من خصائص هذا الحرف لدى الشيخ أنه ينفرد دون كل الحروف بكونه مدًّا صريحًا لا يغادره سكونه:

فـيـا ألـف الـلـفـظِ لا تـأمـلـي
جِـراكًـا فـمـا لـكِ إلا الـسـكـون[1]

ويظهر ذلك في كون الألف تأتي في القوافي (رويًّا ليس بمُجرى ووصلًا لا تحرك أبدًا)[2]. وامتناع تحريكها كان السبب في تفردها لديه بفصل وحيد في اللزوم[3]، وفي تعذر المجيء بها رويًّا في شعر النمر المفرع [4] لسكونها وسكون ما قبلها. ولزوم هذا السكون الأجوف يجعلها لديه أضعف الحروف وأهونها في المنطق:

والإلـفُ هـانَ لـه أمـري فـقـصـرنـي
كـمـا تـهـونُ عـلـى ذي المـنـطـق الألـفُ[5]

ولذلك عدها من أضعف الرويات التي يمكن أن يبنى عليها الشعر. وهروبًا من الضعف الذي يلازمها ذهب الشيخ كغيره من أهل العلم إلى تقييد استعمالها رويًّا، فالألف (إذا كانت من السنخ أو زائدة للتأنيث أو للإلحاق.. فإن كونها رويًّا جائز)[6]، وأما إذا كانت (للترنم أو بدلًا من التنوين، أو للتثنية أو مع هاء التأنيث، فلا يجوز أن تكون رويًّا)[7].

وبناء الأشعار على الألف استعمال قديم، لكن وصف القصيدة التي تبنى عليها بالمقصورة اصطلاح متأخر في رأي الشيخ[8]، ويظهر أنه كان يتعمد أن يعرف

---

(١) اللزوم: ٢/ ٥١٠.
(٢) الفصول والغايات: ص ٩٠.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٧، حيث يفرع بيتين نونيين للنمر بن تولب مغيرًا حروف الروي.
(٥) اللزوم: ٢/ ١٥٤.
(٦) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٦.
(٧) نفسه: ١/ ٣٦.
(٨) نفسه: ١/ ٣٦. وانظر ف. والغايات: ص ٩٠، حيث قوله: (وإذا كانت القصيدة كذلك سماها الناس في هذا العصر مقصورة).

بالمقصورات باعتبارها نموذجًا للروي الشاحب المعدود في السمع كالمعدوم، فقصيدة البحتري: (تذكر محزونًا وأنى له الذكرى) تحتمل أن تجعل عند الترتيب (في الراء وهو أقوى، ويجوز أن تجعل في الألف)[1]، وهو حكم كل شعر مقصور لأن الشيخ والعلماء يجيزون فيه أن يرتب في باب الألف أو في باب الحرف الذي قبلها[2].

ويبدو أن الغاية النقدية من هذا التخيير كانت صرف الشعراء عن الألف إلى الرويات القوية وتنفيرهم مما عد ضعفًا صوتيًّا فيها، فـ (لو بنيت الفواصل على دجى وحجى ورجا لكان الأقوى أن تجعل الجيم رويًّا والألف وصلًا، فإن جعلت الألف رويًّا فلا بأس، غير أن ما رويه ألف أضعف مما رويه دال أو حاء أو غيرهما من الحروف الصحاح. ولو أن الراعي جعل الروي الحاء في قوله: (... فالرحى) ثم أتى معها بالضحى واللحى لكان أقوى للنظم)[3].

وهذا التجويز مغالطة علمية قياسية تلغي هوية الروي المقصور وتشل الفاعلية الشعرية للمقصورات، فالتزام حرف صحيح قبل الألف كالدال أو الطاء لتقويتها، يجعل القصيدة حسب تصور الشيخ والعلماء لصوت الألف الضعيف دالية أو طائية موصولة بالألف، وعدم التزام هذا الحرف يجعلها في السمع قصيدة معيبة باختلاف القوافي، ولا نعتقد أن من استعمل المقصورات من القدماء كان يواجه مثل هذا الإشكال.

إن الرجوع إلى لغات العرب التي وصفتها المصادر يكشف عن أن القبائل كانت تختلف في النطق بمثل هذه الألف[4]، فبعضهم كان في مثل هدى ورحى (يقول في الوقف هُدَيْ ورَحَيْ)[5]، وقد أنشدوا قول أبي ذؤيب: (تركوا هويَّ وأعنقوا لهواهم)،

---

(١) عبث الوليد: ص ٣٢.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٦، والعقد الفريد: ٥/٥٠٢.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٣٣ - ٣٤.

(٤) انظر ما تقدم الإشارة إلى ألف الترخيم والإمالة وغيرهما في ما تقدم (القوافي والإنشاد)، والفصول والغايات: ص١٨٩- ١٩٦.

(٥) رسالة الملائكة: ص ١٨٢.

و(لو أنشد «هواي» لم يكن بالوزن بأس)[1]، وهو ما يدل على أن «هَوَيَّ» في البيت لغة لا ضرورة. وكان بعضهم يبدل من هذه الألف في الوقف حروفًا أخرى فيقولون[2] في مثل ذلك: هُدَوْ ورَحَوْ، أو هُدَأْ ورَحَأْ، أو هُدَنْ ورَحَنْ، أو هُدَهْ ورَحَهْ...، وأعني بهذا أن القيمة الصوتية الحقيقة للروي المقصور لم تكن لدى أصحاب المقصورات الأولى هي الألف المتوسطة الصريحة التي يصفها أبو العلاء، ولكن البديل الصوتي الآخر الذي تحقق من خلاله كالإمالة والتفخيم كما ذكر الشيخ نفسه[3]، أو التنوين أو الحروف الحلقية كالعين والهاء، أو ما سوى ذلك من البدائل المحتملة[4].

ولا أشك في أن الشيخ كان يعرف علاقة المقصورات بهذه البدائل معرفة دقيقة، لكنه كان يتعمد كما أوضحت ألا يسمح لنظام الإنشاد بأن يتسلط على القوافي فيخل بقواعدها القياسية، فهو يشير إلى أن الألف تمال وتفخم، وإلى أن الأعاجم (يقربون الألف من الواو)[5]، وإلى أن العرب قد حكي عنهم (مثل ذلك في الصلاة والزكاة والحياة)[6]، مما يجيز أن يكون الأصل في مثل زيتون وحمدون وعلون، زيتان وحمدان وعلان، فنحوا بالألف فيها نحو الواو[7]. وعندما يذكرأن المقصور روي مقيد لا يطلق، يستعمل عبارة «لم يجز» عوض «يتعذر» لأنه يعلم أن تحريكها ممكن من خلال الإبدال الصوتي كما يستشف من قوله: (وإذا كانت الألف رويًا لم يجز إطلاق ذلك الشعر أبدًا، لأنه لو أطلق تحركت...)[8].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٨٣.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٨١/٤ وشرح المفصل: ٧٦/٩ وشرح الشافية: ٢/ ٢٨٥ - ٢٨٦.

(٣) انظر ما تقدم. ورسالة الملائكة: ص ١٨٧ - ١٩٧. وانظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٤، حيث يذكر الفارابي للألف سبعة أنواع مسموعة.

(٤) انظر تفصيل القول في ذلك في مقالة البنية الصوتية / مجلة: ص ٣٣.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٩٩. وانظر ما تقدم: (القوافي والإنشاد).

(٦) اللامع العزيزي / الموضح: ص ٢٢٩.

(٧) نفسه: ص ٢٢٩.

(٨) الفصول والغايات: ص ٩١.

ورغم ذلك لم يُرِد للألف أن تخرج عن صورتها المعجمية التي وصفها سيبويه بالأصلية أي صورة الحرف الهاوي[1]، أو الطرف العالي أو الألف المتوسطة بتعبير الفارابي، لأن الحروف التي يكون منها الروي لا يجب أن تزيد لديه على حروف المعجم التسعة والعشرين. إن الألف المقصورة لديه روي ضعيف للشحوب الصوتي الذي أصبح يلازمه في الأعصر المتأخرة، وملازمة السكون الأجوف له وجه آخر لضعفه، فالحركة لدى الشيخ قوة كما سنبين، والتقييد مهانة، والمقصورات قصائد مقيدة لا يجوز إطلاقها أبدًا[2]، ولذلك نعتقد أن موقفه من مهانة التقييد كان من الأسباب التي جعلته يرفض هذا الروي ويستضعفه.

وليس هذا الاستضعاف إلا التفسير النقدي لعدم مجيئه بالمقصورات في أشعاره المجودة، فالسقط والدرعيات يخلوان مطلقًا من هذا الروي (٠٪)، وليست القطعة التي رتبها محققو شروح السقط واهمين في باب الألف المقصورة [3] سوى همزية صريحة[4] فتح مجراها فوصل الروي بالألف.

أما اللزوم فقد فرضت عليه فيه كلفة التزام كل حروف المعجم ركوب هذا الروي المستضعف في ست قطع (٠،٣٨ ٪)، خمس منها التزم فيها قبل الألف حرفًا واحدًا كما نجد في قوله:

حـيـــــاةُ عـــنـــاءٍ ومـــــوت عـنـــا فـلـيـت بـعـيـــد حـــمـــام دنـــا

يـــد صـــفـــرت ولـــهـــاةٌ ذوت ونــفــس تمــنَّــت وطـــــرفٌ رنـــا[5]

---

(١) انظر ما تقدم، وانظر الكتاب: ٤/٤٣٥.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) انظر شروح السقط: ص ٢٠٤٢، حيث يرتب المحققون – عند الفهرسة – قوله: قل لسنان القناة كيف رأى. في باب الألف المقصورة.

(٤) كما يدل على ذلك مجيئه في قوافيها بـ: رأى / وأى / شأى/ ثأى / نأى / صأى /.... انظر: الدرعيات / ش. السقط: ص ٢٠٠٨.

(٥) اللزوم: ٨١/١.

فجاءت حسب هذه الكلفة مقصورات صريحة. أما السادسة فقد التزم فيها قبل الألف حرفين هما الراء والسين فبدت كأنها رائية رتبت في غير موضعها، وأعني قوله:

بعلم إلهي يوجد الضعفُ شيمتي

فلست مطيقًا للغدو ولا المسْرى

غبرت أسيرًا في يديه ومن يكن

له كرم تكرُم بساحتهِ الأسرى[1]

ولا نستبعد أن تكون رائية لأن الراء روي حبب إليه لعذوبته وقوته فكثر في شعره خلافًا للألف، فضلًا عن أن عدها من المقصورات سيجعلها من الطويل الأول المقيد، وتقييد هذا الضرب لديه شاذ ونادر[2]. والظاهرة الفنية التي تلفت النظر في مقصوراته التزامه الراء فيها قبل الروي، إلا قطعتين[3] التزم في إحداهما الضاد وفي الأخرى النون.

وفي فصل الألف من ملقى السبيل نجد الفواصل المسجعة والقوافي المنظومة المبنية على الألف مقواة كلها بِراءٍ ملتزمة تبرعًا كما هو واضح في قوله: (ابن آدم في سير وسرى، يهجر لحرصه الكرى، وطالما كذب وافترى، ليصل إلى خسيس القرى، وإنما يحصل على الثرى، كأنه لا يسمع ولا يرى:

أما يفيقُ المرء من سُكره

مجتهدًا في سيره والسرى

نمت عن الأخرى فلم تنتبه

وفي سوى الدين هجرت الكرى)[4]

---

(١) اللزوم: ٨٣/١.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١ - ٣٨. وانظر ما تقدم.

(٣) انظر اللزوم: ٧٢/١ و٨١.

(٤) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٢.

وحق الراء عند الإنشاد أن تفخم أو تمال حسب ما تحتمله[1]، وإذا احتملت الوجهين لم يجز الجمع بينهما ووجب التفخيم أو الإمالة (ليكون اللفظ بالروي متساويًا)[2]، وقد قيدتْ ديباجةُ القِطعِ المقصورةِ إنشادَها بالإمالة[3]، ولم يرد هذا التقييد في الرائيات المفتوحة الصريحة[4]، وهي مفارقة تفضح الشيخ وتكشف عن أنه كان يجعل من إمالة الراء أو تفخيمها في أشعار أخرى إمالةً أو تفخيمًا للروي المقصور نفسه، لأنه كان يعلم أن الغريزة لا تقبله – إن نُظِمَ عليه – إلا مُبْدلًا، ولكنه كان يعلم أيضًا أن ذلك مخل بما أصله الخليل فآثر الحكم عليه بالضعف وصان عنه أشعاره إلا ما ورد منه متكلفًا في اللزوم، وليس على مثل ذلك تعويل[5].

III - **الـواو:** يرد هذا الحرف كالهاء رويًّا ووصلًا، والقاعدة لدى الشيخ في بناء المنظومات عليه أن ينظر إلى مدى التحامه بالكلمة، فـ (إذا كانت من السنخ مثل واو جرو ودلو فلا مرية في أنها تجعل رويًّا للبيت)[6]، وإذا كانت ضميرًا في مثل فعلوا فإن لها صورتين: الأولى أن يكون ما قبلها مضمومًا، وهذه (تكون وصلًا لا غير، فإن جاء غير ذلك حسب من عيوب الشعر التي تسمى الإكفاء والإجازة ونحو ذلك)[7]. وتمسكًا بهذه القاعدة يشكك الشيخ في صحة أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم جعلت فيها واو الإضمار المضموم ما قبلها رويًّا، لأن هذه لا تكون إلا وصلًا، والأبيات قوله:

هــل نــحــنُ إلا مــثــل مــن كـــان قبلنا

نمــوتُ كمــا مــاتــوا ونــحــيــا كمــا حــيُــوا

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ١٨٤، وعبث الوليد: ص ١١٣. وانظر ما تقدم: القافية الإنشاد.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ص ١٨٤.

(٣) انظر اللزوم: ١/ ٧٦.

(٤) المقصود اللزوميات التي وردت في فصل الراء. انظر اللزوم: ١/ ٥٠٣ وما بعدها.

(٥) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٤.

(٦) نفسه: ١/ ٣٢.

(٧) نفسه: ١/ ٣٢.

وينقص منا كلّ يوم وليلة
ولابد أن نلقى من الأمر ما لقُوا[1]

ويعود هذا الرفض إلى أن الواو يكون في مثل هذا مدًّا صريحًا فيبدو صوتيًّا كالمتولد من الضمة، والمد الصريح روي جد ضعيف لدى الشيخ، ولذلك نجده لا يهتم بكون هذه الأبيات منحولة، فصحة النسبة لا تنفي عن الروي ضعفه ولا تجعل الشعر أبعد قوة مما بني على الألف[2] وإن ظل مثل هذا الاستعمال لديه قليلًا نادرًا[3]. والصورة الثانية لواو الإضمار أن يكون ما قبلها متحركًا، فـ (إذا انفتح ما قبل الواو في مثل عصوا وغزوا وقضوا، فالجماعة يجعلونها رويًّا ولا يجيزون أن تكون وصلاً)[4].

ويظهر أنه رغم إثباته هذه القاعدة القياسية كان يميل فنيًّا إلى رفضها، لأن هذا الروي (مفقود في أشعار الفصحاء، [و] إنما يجيء منه الشيء النادر، ولعله مصنوع)[5]. والعلة في ذلك ضعف هذه الواو في السمع وإن تحرك ما قبلها لأنها تظل ساكنة، وحالها في الضعف حال الروي المقصور، ولذلك يؤثر الشيخ لمن بنى شعرًا على مثل قضوا (أن يلزم الضاد لأن ذلك أقوى في المنطق. وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف رويًّا) [6]، ومقصوده أن يلزم الشاعر قبلها دالًا أو حاء (أو غيرهما من الحروف الصحاح) [7] لتقويتها في النطق.

ويستخلص من هذا الاستضعاف أنه كان يعد الواو المتحركة أقوى في الواويات من غيرها، وقابلية الواو للحركة تجعلها لديه أصلح للروي من الألف، لأن تحركها يبعدها عن الضعف الذي يلازم المقصورات لملازمة السكون لها: (والواو أقوى من

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٣.
(٢) نفسه: ١/٣٢.
(٣) نفسه: ١/٣٢ – ٣٣.
(٤) نفسه: ١/٣٣.
(٥) نفسه: ١/٣٣.
(٦) نفسه: ١/٣٣.
(٧) نفسه: ١/٣٣.

الألف لأن الواو يمكن أن تلحقها الحركة، والألف لا تحرك)[1]. وإذا حار الشاعر بين أن يجعل المنظومة التي قافيتها أروى أو جدوى، واوية أو مقصورة، فـ (بناؤها على الواو أحسن وأقوى في النظم)[2].

والملاحظ أن هذه الأهمية التي تكتسيها الحركة في الواويات تجعلها معيارًا ثانيًا يربك الأحكام المتعلقة باستعمال هذا الروي، فالشيخ قد ذهب إلى أن الواو إذا كانت من السنخ فلا مرية في جعلها رويًّا للبيت، لكنه مثل لذلك بواو جرو ودلو المتحركة دون واو يعلو أو يحلو الساكنة، والسبب تردده أمام التعارض الذي يبدو بين القياس وبين استعمال القدماء لواو السنخ، فالمتحركة ترد لديهم رويًّا لتحركها، و(أما واو يغزو ويخلو إذا كانت ساكنة، فإنهم يستعملونها وصلًا، وعلى ذلك سمعت أشعار المتقدمين، كما قال زهير:

صَحا القلبُ عن سلمى وقد كادَ لا يسلو
وأقفرَ من سلمى التعانيقُ والثقلُ
وقد كنت من سلمى سنينًا ثمانيًا
على صير أمرٌ ما يمر وما يحلو

ففيها قواف كثيرة قد أتبعها واو الترنم التي ليست للسنخ، كقوله:

بلاد بها نادمتهم وعرفتهم
فإن أقفرتْ منهم فإنهم بسل)[3]

وهذا يخالف القاعدة لدى الشيخ لأنه يفيد أن تحركها هو الذي يجعلها رويًّا لا كونها من السنخ، ولذلك نجده يبدي ميله إلى عدم جعل الواو الأصلية الممدودة وصلًا، لأن القياس في رأيه (لا يمنع أن تجعل هذه الواو رويًّا لأنها سنخ وهي قوية، ويجوز

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٠.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٨.
(٣)نفسه: ١/٣٤.

أن تلحقها الحركة في حال النصب، وهي أقوى من الواو التي للضمير في مثل قولك: لم يألوا ولم يفعلوا)[1].

لكنه يعود فيشكك في قدرتها على أن تثبت، فهي إذا خففت من مثل عدو وغدو في القافية لم يمتنع (أن تجعل رويًّا، وكونها وصلًا أكثر)[2]. والجدير - لدى الشيخ - بكل روي ضعيف كهذا يحكم استعمال المتقدمين له بغير ما تحكم به الأقيسة أن يُتحامى، فـ (ما بني على الواو قليل جدًّا لأن العرب إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)[3].

ولم يخالف الشيخ القدماء في استعمال الواو، فسقط الزند يخلو مطلقًا من الواويات (٠٪)، ومجموع ما بني من الدرعيات عليها تسعة أبيات موزعة على قطعتين (٦،٤٥ ٪)، إحداهما مفتوحة المجرى، وهي قوله:

غدا فوداي كالفودين ثقلا
وأضحى الشيبُ بينهما علاوَهْ
وقد أهوت إلى درعي لميس
لتملأ من جوانبها الإداوَهْ[4]

والثانية مكسورة، وهي قوله:

على أمم أني رأيتك لابسًا
قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوِهِ
وذاك لباس ليس يجتابه الفتى
فتختلف الأهواء في بعد شاوِهِ [5]

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٤.
(٢) نفسه: ١/ ٣٤.
(٣) نفسه: ١/ ٣٤.
(٤) نفسه: ٢/ ٣٩٠.
(٥) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٧٨. نفسه: ص ١٩٠٩.

والملاحظ أنه لزم فيهما ألف الردف وهاء الوصل فمنح صوت القافية بعض القوة. وقد بدت هاء الوصل الساكنة في الدرعية الأولى أقوى من المكسورة في الثانية، فلعل الشيخ أراد أن يختبر قدرتها مع الواو المتحركة على تقوية بداوة الدرعيات ثم أثر الزهد في هذا الروي. أما اللزوميات فالفصول الأربعة المخصصة فيها لكل روي كانت تفرض عليه مبدئيا أن يأتي على الأقل بأربع قطع، ولم يبتعد عن هذا العدد كثيرًا في فصل الواو، فمجموع الواويات اللزومية لا يتعدى ست قطع (٠،٣٨ ٪)، وهو نفس عدد المقصورات في هذا الديوان.

ويتبين من طبيعة القطعتين اللتين زيدتا على الضروري أنه كان يستضعف الواو المفتوحة إذا ما وُصلت بالألف في مثل قوله:

الخلقُ من أربعٍ مجمعةُ
نارٌ وماءٌ وتربةٌ وهَوَا
إن السهى والسماكَ ما غفلا
عن ذكرِ مولاهما ولا سهَوَا[1]

ويؤثر أن يكون الوصل بالهاء الساكنة لقوتها النسبية كما في قوله:

العقلُ يوضح للنسـ
ـك منهجًا فاحذ حذوَهْ
وليسَ يظلمُ قلب
وفيه للب جذوَهْ[2]

وأنه كان يرى تشديد الحركة قبل الواو الساكنة في مثل قوله من الطويل:

إذا كان سكانُ البلادِ كما همُ
فلا تحفلنَّ إن صغروا اسمك أو كنَّوْا

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.
(٢) نفسه: ٢/٦٣٧.

يـنـافـس فـي الـدنـيـا الـخـسـيـسـة جـاهـلٌ

رويـــدكَ يـذهـبْ عـنـك عـــارض هـذا الـنَّـوْ

يـسـيـرُ عـلـى الأرض الـرحـيـبـةِ أهـلـهـا

ويـتـركَ مـا شـــادوا هـنـاك ومـا بـنَّـوْا[1]

أقوى من تخفيفها في مثل قوله:

تـســوقـــوا بـــالـــغـنـا لـربِّـهـــمْ

وأظـــــهـروا خـفـيـــةً لـــه ودَعَـــــوْا

سَـــعـــوا لـــدنـيـــاهـــمُ بـــآخـــرة

فـبـئـسَ مـــا حـــاولـوا غـــداة سـعَـــوْا[2]

لأن تشديد النون يجعلها مقواة بحرفين مدغمين يملآن السمع بقوتهما. ورغم أن الغاية من هذه النماذج اللزومية كانت تعليمية لم يول الشيخ أي اهتمام للصور المحتملة الأخرى التي كان يمكن أن ترد عليها قافية الواو، كالردف بالألف وهاء الوصل المكسورة والمفتوحة، وكأنه كان يومئ إلى أن ركوب الرويات القوية الشريفة أليق بحذاق الشعراء من ركوبها. والطريف أنه عندما خرج من فصل الواو المسجع في ملقى السبيل إلى الواوية المنظومة، تعمد أن يجعل القافية مختومة بواوين كما هو واضح في قوله:

لا تـــغـــوِ فـــي دنـــيـــاك مـــســتـهـتـرًا

فـــإنَّ أصـــحـــابـــكَ فـيـهـــا غَـــوَوْا

عـــنَّ لـــهـــم فـــي ربـــهـــم مـــورد

لـــو كـــان يـــروى مـثـلـه لارتَـــوَوْا[3]

فالقياس الذي ذكره الشيخ يوجب أن تكون الواو الأخيرة هي الروي والواو الأخرى حرفًا مقويًّا متبرعًا به، لكن ما يشكل في هذه التقوية أن الحرف المتبرع

---

(١) اللزوم: ٦٣٨/٢.

(٢) نفسه: ٦٣٩/٢.

(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٧٢ - ٣٧٣.

به - أي الواو - من جنس الروي[1] وليس حرفًا صحيحًا صريح القوة كالحروف الصامتة، ولذلك يحس السمع بأن الواو الأولى التي جيء بها للتقوية هي الروي، وأن الثانية التي عدت رويًّا هي الوصل، وكل ذلك يؤكد أن إشكال استعمال حرف الواو في الروي - صوتًا وقياسًا - كان السبب في نفوره وتنفيره منها.

VI - اليـــاء: يجمع هذا الحرف كالواو بين كونه مدًّا صريحًا ولينًا ساكنًا ومتحركًا، لكن أحكام وروده رويًّـا تختلف لدى الشيخ عن أحكام الـواو بعض الاختلاف، فكون هذه الأخيرة من السنخ يكفي في القياس لجعلها رويًّا، بينما يعد ذلك بالنسبة للياء غير كاف إذا ما افتقرت إلى الحركة لقوة اللين فيها، (لأنه وإن لحقها التشديد ففيها عنصر من اللين)[2] وإن كان سيبويه قد ذهب إلى أنها إذا شددت يذهب منها لينها[3].

ولذلك يجعل الشيخ تحركها وسكونها معيارًا لاستعمالها رويًّا أو وصلًا فيرسم لها صورتين، لأنها (لا تخلو من أحد شيئين: إما أن تكون متحركة وإما ساكنة)[4]، والصورة الأولى هي الياء المتحركة، وهي لديه (روي لا غير)[5]، والصورة الثانية هي الياء الساكنة، وسكونها يضعفها[6] لكنها تتفاوت ضعفًا حسب وظيفتها ونوع الحرف الذي قبلها، فإذا كانت مجرد مد للترنم يتولد من الكسرة (لم يجز أن تجعل رويًّا)[7] لضعفها وعدم ثباتها وصلًا، وإذا كانت ساكنة وقبلها ساكن (فهي روي، وذلك أن تبنى القافية في التقييد على مثل عصايْ وهوايْ)[8]، ولا يذكر الشيخ مثل نأيْ وجديْ لأن المشهور في استعمال قافية المترادف بناؤها على الردف.

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٣، حيث ينصح الشعراء بأن يلتزموا قبل الواو حرفًا قويًّا في النطق كالضاد.

(٢) رسالة الملائكة: ص ١٥.

(٣) انظر نفس المصدر: ص ١٦، والكتاب: ٢/٤٠٩.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

(٥) نفسه: ١/٣٥.

(٦) نفسه: ١/٣٥.

(٧) نفسه: ١/٣٥.

(٨) نفسه: ١/٣٥.

أما (إذا كان ما قبلها متحركًا وهي ساكنة فإن الأحسن فيها أن تجيء وصلًا على أي الحالات وجدت، من كونها في سنخ الكلمة أو للضمير أو مخففة من ياء النسب)[1]، ومفهوم كلامه أن الياء في مثل الصديْ رغم كونها من أصل الكلمة لا تقل ضعفًا عن ياء المتكلم في قبلي وياء النسب المخففة في عربيْ. ونزول ياء النسب المخففة إلى رتبة الضعف يؤكد أن الياء تستمد قوتها النسبية من تحركها ومفارقتها السكون، وقد بين الشيخ أن الياء المشددة في مثل عديّ وشقيّ التي تبدو أقوى الياءات تضعف إذا خففت فـ (تجعل وصلًا في الأكثر)[2].

ولا ينفي الشيخ أن الياء الساكنة المتحرك ما قبلها قد جاءت رويًّا في بعض الأشعار كقول بعض العرب:

أشـــابَ الـصـغـيـرَ وأفـنَـى الـكـبيـ
ـــرَ مـــرُّ الـلـيـالـي وكـــرُّ الـعـشِـيْ

إذا لـيـلـــةٌ هــرمـــتْ يـومـهـا
أتـــى بــعــد ذلـــك يـــومٌ فـتِــيْ

نـــــروحُ ونـــغـــدو لحـاجـاتـنـا
وحـــاجـةُ مـن عـــاشَ لا تـنـقـضِـــيْ[3]

فهذه الياءات كلها من السنخ، لكنها رغم ذلك ضعفت في حسه لسكونها. ويبدو أن أضعف اليائيات لديه ما كان الروي فيها ياء الإضافة كما ورد في قول الراجز:

إذا تـغـــديــتُ وطـــابــتْ نفسـي
فـلـيـسَ فـي الحـــيِّ غـــلامٌ مـثـلـي[4]

(١) مقدمة اللزوم: ٣٥/١.
(٢) نفسه: ٣٥/١.
(٣) نفسه: ٣٦/١.
(٤) نفسه: ٣٦/١

فقد جعل ياء الإضافة رويًّا، إلا أن يُحمل الرجز على اختلاف القوافي[1] فيعد ذلك عيبًا شنيعًا. وليس ما بني على الياء الساكنة فضعف بأضعف من المقصورات[2]، فقد لاحظ الشيخ في استقرائه لليائيات أن الساكنة المفتوح ما قبلها تجعل رويًّا عند المتقدمين، لكن ذلك قليل جدًّا[3]، والأولى في هذه القوافي أن يتبرع فيها كالمقصورات بحرف صحيح يقويها، فـ (لو بنيت قافية على اخشَيْ واغشَيْ لكان لزوم الشين أقوى لها من أن يجيء معها مثل اغنَيْ واحنَيْ)[4]. وقد جعل الشيخ أشعاره المجودة مخلاة من ضعف اليائيات كما أخليت من ضعف الواويات والمقصورات، فسقط الزند يضم يائية واحدة (١،٢٢ ٪) رتبها مفهرس إحدى طبعات الديوان[5] في باب الدال متوهمًا أنها دالية، وأعني قوله:

متى نزلَ السِّماك فحلَّ مَهدًا ... تُغنيه بدرتها الثديُّ

أهلَّ بصوتِه فأهلَّ شُكرًا ... به الأقوامُ وافتَخر النديُّ

كان ضيوفهم والنارُ تذكى ... لهم بتوقدُ الشعرى صليُّ

سموا في الجاهليةِ بالمعالي ... وزادوا بعدما بُعثَ النبيُّ

فعاشَ مُحمد عمر الثريَّا ... فإن ثرى الكرام به ثريُّ[6]

(١) اللزوم: ٣٦/١.
(٢) نفسه: ٣٥/١.
(٣) نفسه: ٣٦/١.
(٤) نفسه: ٣٦/١.
(٥) انظر سقط الزند / تصحيح إبراهيم الزين: ص ٣٤٠.
(٦) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١ - ١٣٢٧.

ويبدو أن الشيخ قد جعل اجتماع الضم والتشديد وسيلة إلى تقوية الياء في السمع وتخليص القافية من اللين والضعف، ويظهر تأثير التشديد جليًّا في كون تكرار الدال واللام في بعض الأبيات لم يمنع الياء المشددة من أن تظل آخر صوت قوي يتردد في الأذن قبل واو الوصل. وتعود هذه القوة إلى أن الياء المشددة – وإن ظل فيها عنصر من اللين – يذهب لينها[1] فتشبه الحرف الصحيح في القوة، وقد يبدل منها لقوة التشديد، فقد حكى سيبويه: أن بعض العرب يجعل الياء المشددة في الوقف جيما، وغيره يجعل الوصل مثل الوقف[2].

وتضم الدرعيات يائية واحدة (٣،٢٣ ٪) من أربعة أبيات يقول فيها:

وذاتِ حرابي أضرّ قتيرها
بذي النملِ حتى عادَ كالنجمِ نائيا
تعد سراب القيظ والصيف والضحى
وجنح الدجى لو أنه كان جاريا[3]

واجتماع التأسيس والفتح والطويل الثاني في هذه المقطوعة، ينبئ بأنه كان يجد في يائية سحيم حلاوة ورقة تغري بالنسج على منوالها، لكن تباديه الشعري كان يلزمه بألا يذهب في مثل هذا الشعر الرقيق بعيدًا.

أما اللزوميات فقد وجدت فيها اليائيات مكانًا أوسع من الذي احتلته المقصورات والواويات، لأن مجموع ما بناه عليها عشرون قطعة (١،٢٦ ٪) جعلها ترجمة نظمية لتصوره النقدي/العلمي لمجيئها رويًّا، فمن بين هذه القطع العشرين لم تحظ الياء الساكنة التي استضعفها إلا بثلاث قطع أي (١٥ ٪) من مجموع اليائيات و(٠،١٩ ٪) من مجموع اللزوميات، إحداها مد صريح مكسور ما قبله هي قوله:

---

(١) انظر الكتاب: ٤٤٢/٤، ورسالة الملائكة: ص ١٥ – ١٦. وانظر ما تقدم في أول مبحث الياء.

(٢) انظر الكتاب: ٤٤٢/٤ و٤٢٢/٢ و١٨٢/٤، ٢٤٠، والصاهل والشاحج: ص ٦٠٠. ومنه قول الراجز يريد (أبو علي): لا تعجبي لحجة المحتج خالي لقيط وأبو علجٍّ.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١٤.

ألـــيـــسَ أبـــوكـــمُ آدمَ إن عـزيـــتـم

يــكـون سـلـيـــلًا لـلـتــرابِ إذا عـــزِيْ

يـــودُّ الـفـتـى لـو عـــاشَ آخـــر دَهـــرِهِ

سـلـيـمًـا مـؤتـى لا أمـيـت ولا رزِيْ[1]

وقد حكم هو نفسه على مثل هذه الياء بأنها ضعيفة ضعف الألف [2]. والأخريان لين ساكن مفتوح ما قبله كقوله:

تـــولـــي يـــا خَـــبـــيـــثـــةُ لا هـــلـــمِّـــي

أقـــــولُ إذا نـــأيـــتُ ولا تـــعـــالَـــيْ

وإمـــــا كـــنـــتُ يـــانُـــو بِـــي ولاءً

فـــإنـــي لا أحـــــانـــرُ أن تــــــوالَـــيْ[3]

وقد ذكر أن المتقدمين كانوا يجعلون الساكنة المفتوحة ما قبلها رويًّا على قلة. والمستغرب أنه جاء بهذه الصور الضعيفة للياء الساكنة التي كان ينصح الشعراء باستعمالها وصلًا، وأهمل الصورة القوية نسبيًّا التي حكم[4] بأنها تصلح رويًّا، وهي الساكنة المسبوقة بسكون في مثل هوايْ وعصايْ من القوافي المقيدة. واستنفدت المشددة في اليائيات المطلقة إحدى عشرة لزومية (٥٥٪) من مجموع اليائيات و(٠،٧٠٪) من مجموع اللزوميات، كان نصيب المفتوحة منها سبع قطع موصولة في معظمها بالألف كقوله:

ســـــاءَ بـــــريًّـــا مـــــن الـــبَـــرايـــا

مَـــــنْ لـــبـــسَ الـــديـــــنَ ســـابـــريًّـــا

ولـــــم يـــطـــلْ ســـــامــــريُّ حـــديـــثـــي

بـــل عـــشـــتُ فـــي الـــدهـــر ســـامـــريًّـــا[5]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٥٤.

(٢) نفسه: ١/٣٥.

(٣) نفسه: ٢/٦٥٥.

(٤) نفسه: ١/٣٥.

(٥) نفسه: ٢/٦٤٥.

وكان نصيب المضمومة ثلاث قطع[1] موصولة كلها بالواو كالسقطية، بينما لم تحظ المكسورة إلا بقطعة من ثلاثة أبيات منها:

ألـــم تـــرَ أنـــنـــي حـــيٌّ كَـمَـــيْـــت
أداري الـوقـــتَ أو مـيـتٌ كـحـــيِّ[2]
أحـــــاذرُ عـــالمـــي وأخـــــافُ مـنـي
ألحـــى الـــنـــاسَ بـلـــه بـنـي لحـيِّ

وإذا كان إكثاره من اليائيات المشددة يعد إيماء إلى تقدمها على كل أخواتها، فإن الاقتصار فيها على قطعة واحدة مكسورة يعد تلميحًا إلى عسرها وصعوبتها، وتحذيرا من ركوبها الذي قد يجر الشاعر إلى كسر الياء في مثل «إليِّ وعلَيِّ»، (وذلك رديء قبيح)[3] وشاهد في رأيه (على ضعف المنة وركاكة الغريزة)[4]. وقد آثر الشيخ التخفيف في إحدى القطع الساكنة المذكورة ليجعلها نموذجًا لما يجب أن تأتي عليه الياء المشددة إذا كان الإطلاق يوجب كسرها. فالتخفيف قد سمح بالجمع بين الطلي وإلي وعلي في نفس المنظومة، كما يتبين من قوله:

الـــدهـــرُ لا تـــأمـــنـــه لـــقـــوةٍ
تـــزق أفـــراخًـــا لـــهـــا بـــالـسـلَـيْ
تـضـحـي الـثـعـالـبُ خـائـفـاتٍ لـهـا
وتـــذعـــر الـخـشـــفُ وأمُّ الـطـلَـيْ
إن يـــرحـــلِ الـــنـــاسُ ولـــم أرتحـــلْ
فـــعـــن قـــضـــاء لـــم يـــفـــوض إلَـــيْ
خـلـفـت مـــن بـــعـــد رجـــالٍ مـضـوا
وذاك شـــرٌّ لـــي وشـــرٌّ عـــلَـــيْ[5]

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٦٤٠ حيث قوله: تدين مغربي بانتحال×× وعارض بالتنحل مشرقي. وانظر:١/٦٤١، ٦٤٢.
(٢) نفسه: ٢/٦٥٤
(٣) رسالة الغفران: ص ٤٥٥.
(٤) نفسه: ص ٤٥٦.
(٥) اللزوم: ٢/٦٥٦.

ومثل هذا الجمع يكون متعذرًا إذا ما بنيت القوافي على الكسر والتشديد في الطلَيِّ والسلَيِّ، لأن ذلك سيمنع الشاعر فنيًّا من الإتيان بإلَيّ وعليّ إلا أن يُقوي الشاعر أو يكسر الياء فيهما، وذلك أقبح وأردأ في رأيه. وقد جاءت اليائيات الست الباقية كلها[1] مفتوحة، ولم يأت بالمكسورة ولا بالمضمومة في مثل «مشيِه ونأيُه»، وهو انتقاء يدل – مع الياءات المشددة المفتوحة والساكنتين المفتوح ما قبلهما – على أنه كان يرى الفتحة أنسب الحركات لقوافي الياء. والملاحظ أن ردف الياء المفتوحة يضفي على القافية انخناثًا بينًا، خصوصًا إذا ردفت في مثل قوله:

وفـــرتُ الـعــارضــين ولـــم يـعــارض
مـشـيـبـي إذ تـنــاثــرَ مـلـقـطـايـا

وإن الـبِـيـضَ مـثـل الـسـودِ عـنـدي
فـكـيـف يَـخـصُّ تـلـك مُـسَـلَّـطـايـا[2]

أو وصلت في مثل قوله:

إن نَـحـتـكَ الـمــنــونُ قـبـلـي فـإنـي
مُـنـتـحـاهـا وإنــهـا مُـنـتـحـايـهْ[3]

ويبدو أن هذا الانخناث[4] يزداد وضوحًا عند اجتماع فتحة الروي المشدد الموصول بالألف وفتحة ما قبله، كقوله:

أصــــبــــحــــتُ ألـحــــى خـلـتـيَّـا
هــاتــيــكَ أبـغـضـهـــا وتَــيَّـــا

ودعــــيـــــتُ شـــيـــخًـــا بـعـدمـا
ســمــيــتُ فـــي زمــــنٍ فُــتــيَّـــا[5]

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٦٤٣، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٥٠، ٦٥٢.

(٢) نفسه: ٢/٦٤٧

(٣) نفسه: ٢/٦٥٢.

(٤) انظر تعليق القدماء على قول ابن الرقيات: (إن الحوادث بالمدينة قد ... أوجعنني وقرعن مروتيه) في: المزهر: ٢/٢٣٣. وانظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١١٦.

(٥) اللزوم: ٢/٦٤٩. وانظر قوله في: ٢/٦٤٦: لقد أمنتني الأدماء أضحت ... تراعي في مراتعها طليًّا.

ولعل ليونة «إليَّا وعليًا» كانت وراء اختيار السكون فيهما في قوله من نظم متأخر:

يا أصَبْهَاني وما غيره
ماذا تُرَجِّي من دخول إليْ
لا مالَ عندي تَرتجي نفعهُ
انهب حميدًا وتفضَّل عليْ[1]

وسواء تفاوتت الياءات في الليونة أم تشابهت، لا يغير ذلك من كونها تظل لدى الشيخ مثل الواو والألف والهاء حروفًا تضعف في القوافي ولا تثبت[2]، فيشكل استعمالها على الشعراء والعلماء.

V - **نون التوكيد الخفيفة**: وهي حرف نحوي يلحق بالحروف السابقة في الإشكال رغم أنه لا يختلف صوتيًّا عن النون المعجمية التي تكثر في قوافي الأشعار. فالشيخ يرى أنها (لا تجوز رويًّا لأن القافية موضع وقف، وهذه النون تصير في الوقف ألفًا)[3]، ومقصوده ما لخصه ابن مالك في ألفيته[4].

ومثل هذا الإشكال يعني اللغويين ولا يعني الشعراء، لأن الشاعر الذي يبني بعض أبياته النونية على النون الخفيفة لا يقلبها ألفًا، ولذلك جعل الشيخ نية التثقيل مخرجًا من الإشكال، لأنها إذا (أريد بها الثقيلة إلا أنها خففت للقافية كما تخففت لام أظل ودال أشد، فلا بأس أن تجعل رويًّا لأنها في نية المثقلة)[5].

وليس هذا التأويل إلا تحايلًا علميًّا لرفع التعارض بين القياس والاستعمال الشعري، فنون القوافي المسكنة في السمع هي نفس النون من حيث كونها صوتًا، سواء نوي فيها التثقيل أم لا، ولإشكالها لم يأت بها قافية لا في اللزوميات ولا في غيرها (٠٪).

---

(١) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٣٦.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٦.

(٣) نفسه: ١/٣٧.

(٤) قوله في ألفيته: ص ٥٥. وانظر أوضح المسالك: ص ٢١٨. وأبْدِلنها بعد فتح ألفا ... وقفا كما تقول في قفن قفا

(٥) مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

ثانيًا - القوافي المضللة: التاء، الكاف، ميم الجمع، النونات النحوية والمتحركة.

ونصفها بذلك لأنها تختلف عن الأولى في كون التباسها لا يعود إلى أنها ترد رويًّا ووصلًا فتشكل، ولكن لكونها قد تُتوهم وصلًا رغم أنها لا تستعمل إلا رويًّا. ويظهر هذا التضليل مثلًا في قول أبي العلاء:

يـا أُمَّـةً فـي الـتُّـرابِ هـامـدةً
تجـاوز الـلـهُ عـن سـرائـركـم
يـا لـيـتـكـم لـم تَـطَـوا إمـاءكـمْ
ولا دَنـوتـم إلـى حَـرائـركـم[1]

فالألف في قوافي هذه اللزومية قد تتوهم تأسيسًا، والهمزة دخيلًا، والراء بعدها رويًّا، والضمير وصلًا، بينما الروي الحقيقي لدى الشيخ هو الميم. ويرجع هذا الالتباس إلى أن هذه الرويات تأتي للتأنيث أو الإضمار فيسهل الوصول إليها، وتستضعف لذلك فتشبه بهاء الوصل. ويكون ذلك في ثلاثة حروف: التاء والكاف والميم.

I - **التاء:** يصف الشيخ التاء بأنها حرف يضارع [2] الواو والألف في مثل ضربوا وضربا، وهو يقصد ورودها ضميرًا مثلهما. وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، فابن عبد ربه يرى أن الخنساء قد جمعتها مع حرف آخر في قولها:

أعـيـنـيَّ هـلّا تـبـكـيـانِ أخـاكُـمَـا
إذا الخـيـلُ من طـولِ الـوجـيـفِ اقشعرَّتِ

(فلزمت الراء في الشعر كله وجعلت التاء صلة)[3]. وبعض العلماء يجعلونها صلة كالهاء، وقد قال من جعلها كذلك: (إنها تجيء للتأنيث مثلها، وتكون اسمًا كما تكون الهاء اسمًا، وتزاد كما تزاد الهاء، وإن الهاء تنقلب تاء في درج الكلام)[4].

---

(١) اللزوم: ٢/٤٨٧.
(٢) نفسه: ١/٢٧.
(٣) العقد الفريد: ٥/٥٠٠.
(٤) العمدة: ١/١٥٨.

وذهب بعض القدماء إلى أن من زعم ذلك إنما حمله عليه (أنه رأى بعض الشعراء قد لزم في بعض شعره حرفًا لم يفارقه فظن ذلك الحرف رويًّا)[1]، وتائية كثير عزة مشهورة في هذا الباب. ويفسر الشيخ مثل هذا التبرع بأنه (إنما يفعله الشاعر لقوته، ولو تركه لم يدخل عليه ضعف)[2]، وهو يعني بهذا أنها ليست وصلًا، وأن عدم لزوم نفس الحرف قبلها لا يعد ضعفًا في الشعر. لكنه وهو ينفي الضعف عن هذا الشعر يعود ليصرح بأن أكثر ما اتفق للعرب أن يلزموا حرفًا لا يلزم مع التاء لأنها ضعيفة[3] مهموسة. وقد يبدو نفيه الضعف وإثباته نوعًا من التعارض، لكن مقصوده أن ترك اللزوم لا يعد عيبًا في التائيات كما يتضح من قوله: (قال عمرو: (..جداول زرع أرسلت فاسبطرت)، فلزم الراء المشددة قبل التاء، ولو جاء فيها بشلت وحمت لم يعب عليه)[4] لأن التاء هي الروي، إلا أن نفي العيب عن ورودها غير مسبوقة بحرف لازم لا ينفي كونها حرفًا ضعيفًا.

وربط الضعف بهذه التاء وبتاء الإضمار دليل على أن استضعاف العلماء لها لا يعود إلى خصائصها الصوتية، ولكن إلى كونها تكون أحيانًا مجرد لاحق يتصل بالكلمة لتأنيثها أو للإنباء عن الفاعل. وقد كشف الاستقراء للشيخ أن الشعراء قلما[5] يلزمون حرفًا قبلها، لكنه يميل إلى أن التاء التي تكون من السنخ أقوى من تاء التأنيث أو تاء الإضمار، لأن الغرائز تستضعفها إذا لم تكن من أصل الكلمة. ف (لو بنيت قواف على ضربتُ وكتبتُ ثم جيء فيها بوَزَنْتُ لكان ذلك جائزًا بلا اختلاف، إلا أن القائلَ إذا قواها بلزوم الباء كان أحسن، ومن تدبَّر ما ذُكر ممن له أيسر غريزة علم أن وزَنْتُ مع ضربتُ في القوافي أضعف من خبْتٍ مع سَمْتٍ لأن هذه التاء من السنخ)[6].

(١) العمدة: ١٥٨.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/٢٦.
(٣) نفسه: ١/٢٦ - ٢٧.
(٤) نفسه: ١/٢٧.
(٥) نفسه: ١/٢٦.
(٦) نفسه: ١/٢٧.

والمستغرب أنه ينسب هذا الاستضعاف إلى الغريزة رغم أن التاء واحدة في السمع، إلا أن تكون تاء السنخ مختلفة عن التاءات الأخرى في النطق، ولا يعرف ذلك. والراجح أنه لم يكن يقصد ضعفها الصوتي لأنه وصفها أيضًا بالقوة لشدتها[١]، ولكن الخصائص النحوية التي جعلتها تضارع الهاء والواو وتكثر في أواخر الأبنية، لورودها ساكنة للتأنيث في آخر الفعل الماضي، ومتحركة معربة في جمع المؤنث، ومتحركة مبنية في ضمير الفاعل، وكثرتها تسهلها وتجعل الوصول إليها في القوافي ميسرًا، والاقتدارُ على الشعر لا يمتحن بالرويات السهلة. وقد كشف الشيخ عن هذه النظرة النحوية إلى روي التاء في قوله عن قصائد أبي تمام: (وما نظمه على التاء فإنه لا يعجز عن الإيتاء)[٢]، وكذا في إشارته إلى أنها تضارع الهاء وواو الجمع وألف الاثنين[٣].

وسواء أكان ضعف تاءات السنخ ضعفًا حقيقيًّا تحس به الغريزة أم صفة ألصقت بها في عصور القياس العلمي، فإن الثابت لدى العلماء أنها لا تكون وصلًا ولو التزم الشاعر قبلها حرفًا واحدًا لا يتغير، وإنما لم يجز عندهم كونها صلة لأن فيها بالقياس إلى هاء الإضمار قوة تجعلها لا تضارع حروف المد واللين مضارعة الهاء لها[٤]، وقد أوضح الشيخ أن شدتها تجعلها أقوى من الهاء التي خفيت فشابهت حروف اللين في مجيئها صلة.

وللشيخ في سقط الزند أربع تائيات (٤،٨٨ ٪)، وهو عدد يجعلها فيه متقدمة كالباء والنون والعين. وقد بدا فيها حريصًا على تجنب الضعف الذي يشوبها – في رأيه – عندما لا تكون من السنخ، فتائيته الأولى كاملية جيدة مطلعها:

يـــا راعـــــي الـــــودِّ الـــــذي أفــعـــالُـــهُ

تُـغـنـي بـظـاهـرِ أمـرهـا عـــن نـعـتـهـا[٥]

---

(١) مقدمة اللزوم: ٢٧/١ . حيث قوله: (وأما التاء والكاف فمحسوبتان من الحروف الشديدة وهما قويتان...).

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) مقدمة اللزوم: ٢٧/١ .

(٤) انظر العمدة: ١٥٨/١ .

(٥) سقط الزند / ش: ص ١٠٢٨.

وقد بنى قوافيها الثماني عشرة كلها على تاءات السنخ كتحتها وأختها وبختها وسمتها ووقتها.... ولا يشكل في هذه القوافي تاء أختها في قوله: (... صاحبته غدر الشمال بأختها)، فمجيئها في قوافي القصيدة يدل على أنه كان يعدها كتاء بنت في حكم الأصلية[1]. والسقطية الثانية قطعة من خمسة أبيات بنى قوافيها كلها على تاءات جمْع الإناث إلا البيت الأول المصرع، فقد جمع فيه بين تاء الجمع وتاء السنخ قائلًا:

رويـــــدًا عـلـيـهـا إنـــهـا مـهـجـاتُ

وفـي الـدهـر مَـحْـيًـى لامـرئٍ وممــاتُ[2]

لكن الملاحظ أنه التزم بعد ذلك الراء قبل الروي في بيتين، ثم الواو في البيتين الأخيرين، مما ينبئ أنه كان يريد تقويته بترديد أصوات بعينها. وقصر المقطوعة يدل على أنه كان في إنجازه الشعري يستسهل مثل هذه التاءات إذا لم تقو بحرف آخر، ويؤكد ذلك أنه في القطعة الثالثة التي بناها هي الأخرى على نفس الروي، لم يتبرع فحسب بلزوم الياء في كل الأبيات، ولكنه لزم قبل الياء نفسها حرفًا آخر هو الباء، فصار الروي مقوى بحرفين كما يوضح ذلك قوله:

ســـرت لـــنـــا تـــرمـــحُ أفـــلاءهـــا

فـــي الجـــوِّ بـلـــق عـــربـيَّـــات

أو نـــســـوةُ الـــزنج بـأيمـانـهـا

لـلـرقـــصِ قـــضـبٌ ذهـبـيَّـــات[3]

أما التائية الرابعة فتعد أجود تائياته على الإطلاق، كما تعد من فرائد السقط رغم أنها كانت من آخر ما نظمه قبيل توبته من الشعر. وهي بسيطية مطولة (٥١ بيتًا) أكسبتها ألف الإطلاق وياء الردف عذوبة لا تخفى في السمع حتى لدى من قل تمرسه بالشعر، كما يشهد بذلك قوله فيها:

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «بني»، حيث التنبيه على أن بنت ليست من «ابن» مثل «ابنة»، و(إنما هي صيغة على حدة ألحقوها الياء للإلحاق ثم أبدلوا التاء منها، وقيل: إنها مبدلة من واو ...).

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٣٧.

(٣) نفسه: ص ٨٣٩.

هـاتِ الحـديـثَ عـن الـــزوراءِ أو هيتا

ومـوقِـدُ الـنـــارِ لا تـكـرى بـتـكـريـتـا

لـيـسـتْ كـنـارِ عـــديٍّ نـــارُ عـــانـيـةٍ

بـاتـت تـشـبُّ عـلـى أيـــدي مـصـالـيـتـا

ومـــا لُـبـيـنـى وإن عـــزَّت بـربـتـهـا

لـكـن غـدتـهـا رجـــال الـهـنـد تـربـيـتـا

يـاعـــارضًـــا راحَ تـحـــدوه بـــوارقـــه

لـلـكـرخ سـلـمـت مـن غـيـثٍ ونُـجـيـتـا

لـنـا بـبـغـدادَ مَـــن نَـــهْــوى تـحـيَّـتـه

فـــإن تـحـمَّـلـتـهـا عـنـا فـحـيـيـتـا[1]

وَرَوِيات القصيدة في ظاهرها مزيج من تاءات السنخ وتاءات الخطاب، لكن تتبعها يكشف عن أنه كاد يجعلها كلها من السنخ، لأن تاءات الإضمار لم تتجاوز في هذه المطولة ثمانية أبيات. وإذا نحن جمعنا هذه القلة إلى قصر المقطوعة التي لم يتبرع فيها بحرف لازم قبل التاء، وإلى خلو السقطيات من القوافي المبنية على تاء التأنيث الساكنة، تبين أنه لم يكن في مرحلة الانتساب إلى الشعر يستحسن التاء إلا إذا كانت للسنخ أو قويت بحرف آخر، وهو ما يشهد لأشعاره المجودة بأنها كانت الوجه الإنجازي لتصوراته وأحكامه النقدية.

وفي ديوان اللزوم كان التبرع بالحروف غير اللازمة قبل كل الرويات تقوية ضمنية للتائيات ومسوغا للإكثار منها، لأن التاء فيها – وإن لم تكن من السنخ – قوية بالحرف الملتزم قبلها. وقد بلغ ما بناه منه على هذا الروي ٥٥ قطعة (٣،٤٧٪) استفرغ في الفصل المضموم منها محفوظه لبناء عدة مقطوعات[2] على تاءات السنخ وحدها

(١) سقط الزند: ص ١٥٥٣ – ١٥٨٨.

(٢) انظر اللزوم: ١/١٩٣ – ١٩٧.

قبل أن يخرج[1] إلى مزجها بتاءات التأنيث والإضمار، أو الاستغناء بهذه عنها. ولعل ما يميز تائيات اللزوم عن أخواتها في السقط - بعد الكثرة - ورود بعضها مقيدًا بدلالتها على التأنيث في آخر الأفعال كقوله:

من صفة الدنيا التي أجمع النْـ
ـناس عليها أنها ما صَفَتْ
كم عفَّة ما عف عنها الردى
وكم ديارٍ لأناسٍ عَفَتْ[2]

وبرودة هذه التاء لا تخفى، خصوصًا عندما نقارنها بقوله من تائية أخرى نسجها على منوال السقطية المجودة:

إن شئتَ أن ترزقَ الدنيا ونعمتها
فخلِّ دُنياك تظفر بالذي شِيتا[3]

وزهده فيها في السقط يدل على نفوره منها، ولذلك لا يحمل ورودها في اللزوم أية دلالة سوى كونها قضاء لحق التأليف. وتقيدًا بما ألزم به نفسه من كلف في مجموع التائيات لم تحظ الساكنة إلا بثلاث مقطوعات (٥،٤٦ ٪ من مجموع التائيات، و٠،١٩ ٪ من مجموع اللزوميات)، بينما كان نصيب المفتوحة ١١ قطعة (٢٠ ٪) من مجموع التائيات، والمضمومة ١٩ قطعة (٣٤،٥٥ ٪) من مجموعها، والمكسورة ٢٢ قطعة (٤٠ ٪). ولعل إكثاره منها مكسورة كان إيماء إلى أن الكسرة أصلح الحركات لها، فالتائيات المكسورة هي أشهر ما حفظ من هذا الروي. ونظر الشيخ إلى التائيات المشهورة غير خفي، فقوله من الطويل الثاني:

نوائبُ إن جلت تجلَّت سريعةً
وإما توالت في الزمان تولَّت[4]

---

(١) اللزوم: ١/١٩٧ وما بعدها.

(٢) نفسه: ١/٢٤٣.

(٣) نفسه: ١/٢١٥. وانظر قوله في السقط: هات الحديث عن الزوراء أو هيتا.

(٤) نفسه: ١/٢٢١.

ينظر إلى نفس الروي والضرب في تائيتي الشنفرى وكثير عزة المشهورتين[1]، وقوله من الطويل الثالث:

ألا تـتـقـونَ الـلـهَ رهـطَ مـسـلـمٍ

فـقـد جُـرتم فـي طـاعـةِ الـشـهـوات[2]

ينظر إلى تائية دعبل المشهورة[3]. أما الدرعيات فلعل تبابيه المفرط فيها قد حال دون تليينها بهذا الروي، فهي تخلو مطلقًا من التائيات (٠ ٪).

II – **الكـاف**: تقارب الكاف القاف في المخرج وتشترك معها في الشدة، وتختلف عنها بكونها مهموسة، ولذلك كانت أخف في السمع منها. وهي تعسر[4] في القوافي مضمومة لأنها لا تكون فيها إلا من سنخ الكلمة، بينما يسهل الوصول إليها مفتوحة ومكسورة ومقيدة لورودها في ضمير الخطاب على الفتح والكسر. ومما يزيد الكافيات سهولة أن كاف الإضمار ترد في محل نصب فتتصل بالأفعال أو في محل جر فتتصل بالأسماء والحروف، وقد أشار الشيخ إلى أن بعض المتأخرين[5] من أهل العلم كان يجعل هذه الكاف في مثل «شاؤك وسماؤك» وصلًا لِما وجده من لزوم الشعراء إياها في بعض الأشعار، و(ذلك ينتقض عند العلماء بأحكام القوافي)[6].

وقد كان رد هذا الوهم واضحًا في تخطئته[7] من رتب أبياتًا كافية للبحتري وأبي تمام في باب الحرف الذي قبل الكاف، وفي وصفه عامدًا قول الأبيات المنسوبة إلى تأبط

---

(١) انظر قول الأول: ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت... المفضليات: ص ١٠٨، وقول الثاني:

خليلي هذا ربع عزة فاعقلا ... قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

انظر مقدمة اللزوم: ٣٦/١.

(٢) اللزوم: ٢٢٤/١.

(٣) قوله: مدارس آيات خلت من تلاوة ... ومنزل وحي مقفر العرصات. انظر ديوانه: ص ٣٦.

(٤) انظر المرشد: ٤٨/١.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٣١.

(٦) مقدمة اللزوم: ٢٩/١.

(٧) انظر ما تقدم.

شرًّا[1] بأنها كافية حتى لا تعد لامية. وقد أرجع لزوم اللام قبل الروي إلى أن الكاف مهموسة وإن لم تضعف لشدتها ضعف الهاء، وفي ذلك ما يجعلها في السمع قوية بالقياس إليها[2]. ولم يصرح بما يفيد أنه يستحسن تقويتها بلزوم حرف قبلها، ولكنه اكتفى بالإشارة إلى أن القدماء (ربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)[3]، وإلى أنهم قد يجيئون بها على غير لزوم[4]، لكن تعمده وصفها بالقوة ولفته نظر القارئ إلى أنها تضارع هاء الإضمار وواوه وألفه[5]، يعد إيماء إلى أنه كان يؤثر للشعراء تقويتها عندما لا تكون من سنخ الكلمة. ويؤكد ذلك أنه لم يأت بها إلا من السنخ سواء في سقطيته:

وصفراء لون التبر مثلي جليدة
على نوب الأيام والعيشة الضنك
تريك ابتسامًا دائمًا وتجلدًا
وصبرًا على ما نابها وهي في الهلك
ولو نطقت يومًا لقالت أظنكمْ
تخالون أني من حذار الردى أبكي
فلا تحسبوا دمعي لوجدٍ وجدته
فقد تدمعُ الأحداقُ من كثرة الضحك[6]

أو درعيته:

أبني كنانةَ إنَّ حشوَ كنانتي
نبلاً بها نبل الرجال هلوك[7]

(1) قوله: ليت شعري ضلة ... أي شيء قتلك. انظر ما تقدم. والصاهل والشاحج: ص ٥٧٢.
(2) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٧.
(3) نفسه: ١/ ٢٧.
(4) نفسه: ١/ ٢٨.
(5) نفسه: ١/ ٢٧.
(6) سقط الزند / ش: ص ١٦٨٤.
(7) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠١.

لكن تحاميه كاف الضمير في هذين الديوانين لا يعني أن غريزته كانت تستريح إلى كاف السنخ، فحظ السقط من الكافيات لم يزد على الأبيات الأربعة في المقطوعة الوحيدة المذكورة (٠،١٣ ٪). وقد كان حظ الدرعية الكافية من الأبيات أوفى (١١ بيتًا)، لكنها كانت الكافية الوحيدة (٣،٢٣ ٪) في هذا الديوان الصغير.

أما اللزوميات فقد جعلتها رخصة التكلف والتجريب متنًا مفتوحًا أمام الكافيات التي بلغت فيها ٧٥ قطعة (٤،٧٣ ٪)، استنفدت منها كاف السنخ ١٨ قطعة مضمومة المجرى (٢٤ ٪)، وشاركتها كاف الإضمار في اقتسام القطع الباقية. وإذا كانت الكافية مفتوحة قد بلغت نفس عدد المضمومة فإن الكافيات المكسورة لم تحظ إلا بسبع قطع (٩،٣٤ ٪من مجموع الكافيات و٠،٤٥ ٪من مجموع اللزوميات)، أي نصف عدد الكافيات المقيدة. ولا يمكن أن نعزي هذه القلة إلى عسر الكافات المكسورة أو صعوبة الوصول إليها لأن الضمير واحد وإن تغير المخاطب، كما لا يمكن أن تعزى إلى برودتها أو خفائها في السمع، فما أسس من هذه القوافي أو ردف كقوله:

سبِّح وصلِّ وطُفْ بمكّة زائرًا
سبعينَ لا سبعًا فلستَ بناسك[1]

وقوله:

أتراك يومًا قائلًا عن نيَّةٍ
خلصتْ لنفسك: يا لجوج تراك[2]

يجعل الروي يهمس شديدًا بين لينين فيحسن في السمع، لكننا إذا نحن استأنسنا بكونه لم يركب تاء المخاطبة في تائياته الاثنتين والعشرين المكسورة إلا في قطعتين[3]، أمكن تفسير ذلك بأنه صرْفٌ فكري غير فني للشعراء عن الحركة التي تجرهم إلى

(١) اللزوم: ٢/٢٤٢.
(٢) نفسه: ٢/٢٤٣.
(٣) نفسه: ١/٢٤٠ – ٢٤١.

استعمال كاف الإضمار لمخاطبة المرأة التي كان الشيخ يراها سببًا في جل أنواع الشرور والرذائل التي تدنس الإنسان. ولعل أهم ما يلفت النظر في مجيئه بالكافيات رويًّا أنه قواها في معظمها باللام، أو بحروف مثلها تسمح للصوت بالامتداد كالراء والنون والسين، وهذا الإكثار من اللام يجعل قوله: (وربما لزموا اللام أو غيرها من الحروف في مثل فعالك وجمالك)[1]، حثًّا نقديًّا مقصودًا للشعراء على تقويتها باللام لا مجرد إشارة تمثيلية إلى الخزان الحرفي المعجمي التي تستمد منه حروف التقوية، فللَّام في السمع عذوبة تجعلها من أحلى الأصوات في قوافي الشعر العربي.

III – **ميم الجمع**: تختلف هذه الميم عن الضمائر بكونها لاحقًا يلحق بها للدلالة على غير المفرد، ولم يصرح الشيخ بأن هناك من العلماء من يجعلها وصلًا، ولكنه أشار – وهو يوضح طريقة تمييز ألف التأسيس عندما تلتبس بما ليس تأسيسًا – إلى أنها تكون هي الروي، فلو (بنيت قافية على «دارهم ومزدارهم وصدارهم»، لكان القائل قد لزم فيها أربعة أحرف: الدال والألف والراء والهاء، لأن الروي الميم والألف ليست للتأسيس، لأن بينها وبين الروي حرفين)[2].

ورغم أن هذه الميم تعد من حيث سهولة الوصول إليها رويًّا لا يعجز عن الايتاء، لم يتعرض الشيخ لهذه السهولة لأن ورود الكاف والهاء قبله ضرورة يعتبر كالتقوية له، وإن كان هذان الضميران نفساهما يحتاجان إلى حرف يقويهما كما تبين، لكن منجزه الشعري يكشف عن تحاميه هذه الميم لسهولتها وبعدها عن أن تكون محكًا لاقتدار الشعراء. فالميميات في شعره جد كثيرة، ورغم ذلك يبدو ما بني على ميمات الجمع منها في حكم المعدوم، فالسقطيات والدرعيات تخلوان مطلقًا من هذه الميم (٠٪).

---

(١) اللزوم: ١/٢٧.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٣٨.

أما اللزوميات الميمية فلا تضم منها إلا ١٩ بيتًا موزعة على أربع مقطوعات[١] (٢،٥٢ ٪ من مجموع الميميات و٠،٢٥ ٪ من مجموع اللزوميات)، رغم أن عددها بلغ ١٥٩ قطعة. والملاحظ أن قوافي هذه المقطوعات تخلو كلها من ميمات السنخ، وأنها مبنية على كاف الإضمار قبل الميم، إلا الأخيرة منها فقد جاء فيها قبلها بالهاء فقال:

إذا دارت الكاسُ في دارهم
فقد رحلَ الدينُ عن دارهمْ
فما وفقوا عند إيرادهم
ولا وفقوا عند إصدارهمْ
وفي رفعِ أصواتهم بالغناء
دليلٌ على حَطِّ أقدارهمْ
فإن كنت خدنًا لهم فاحبهم
جفاءً على قرب مزدارهم[٢]

ويلاحظ أيضًا أنها قيدت كلها إلا واحدة منها خاطب فيها الاثنين فأطلقت ووصلت بالألف، وأعني قوله:

قالَ المنجِّمُ والطبيبُ كلاهما
لا تحشر الأجساد قلتُ إليكما[٣]

وندرة هذا النوع من الميميات في لزوميته يجعلنا نعتقد أنه لم يأت بها فيها إلا لتجريبها، وإذا جاز أن نستخلص من هذه الندرة دلالة نقدية ما، فستكون دالة على إيثاره لمن يركبها أن يختار منها ما كان خطابًا لأكثر من الاثنين.

---

(١) انظر اللزوم: ٢/٤٣٣، ٤٨٧، ٤٩٢.
(٢) نفسه: ٢/٤٩٢
(٣) نفسه: ٢/٤٣٣.

IV - النونات النحوية المتحركة:

من الحروف المضللة نون الوقاية ونون الرفع في الأفعال الخمسة، والنون اللاحقة للمثنى والجمع السالم ونون النسوة. والقطع التي جعل فيها الشيخ هذه النونات رويًّا كثيرة في شعره، ومنها سقطيته:

علـــلاني فـــإنّ بـيـضَ الأمـــانـي
فـنـيـت والـــزمـــانُ لـيــس بـفـانـي
إن تـنـاسـيـتـمـا وداد أنـــاسٍ
فـاجـعـلاني مـن بـعـضِ مـن تـذكـران[1]

ودرعيته:

رأتـــنـــي بـالمـطـيـرةِ لا رأتـــنـــي
قـريـبًـا والمـخـيـلـةُ قـــد نـأتـنـي
وتـحـتــي الــكــرُّ إدمـــاجًـــا وفـوقـي
نـظـيـر الــكــرِّ فـــي ديم وهـــتـن[2]

ولزوميته: (لأمواه الشبيبة كيف غضنه)[3] وغيرها[4]. وقد ضللت نون النسوة في هذه القطعة بعض الفضلاء فتوهمها حشوًا، وعد القصيدة ضادية[5] بينما الروي فيها وفي أخواتها لدى الشيخ هو النون، لأن القياس الصحيح لديه في استعمال القوافي أن كل حروف المعجم تجئ رويًّا (إلا حروفًا تضعف ولا تثبت)[6]، وهي الألف والواو

(١) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥ – ٤٢٦.
(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٠٧ – ١٧١٠.
(٣) اللزوم: ٢ / ٥٢٢.
(٤) انظر اللزوم: ٢/٥٨٧، حيث يركب نون الأفعال الخمسة في قوله: قد غدت النحل إلى نورها ... ويحك يانحل لمن تكسبين.
وانظر في نفس الصفحة قوله راكبا نون جمع الذكور: سنك خير لك من درة ... زهراء تعشي أعين الناظرين.
(٥) انظر المرشد: ١/٦٠.
(٦) اللزوم: ١/٦.

والهاء التي تكون وصلًا إذا لم تتوافر لها الشروط التي تجعلها رويًّا، أما ما سوى هذه الأربع فلا يكون لديه إلا رويًّا وإن التبس وأشكل وتُوُهِّمَ خلاف ذلك.

وقد بدا الشيخ حريصًا على أن يخلي ديواني السقط والدرعيات من القوافي الملتبسة، وما تسلل إليها منها لا يشغل إلا حيزًا ضيقًا، أما ديوان اللزوم فيفسر مجيئَهُ بها فيه المقصدُ التعليمي والتجريبي الذي رسمه للقوافي اللزومية.

****

المبحث الثالث

البناء الفني للقافية

يبدو تصور الشيخ للقوافي وبناؤه لها منسجمين مع الأحكام القياسية التي وضعها الخليل وأصحابه، لأن آراءه في معظمها مستمدة مما أصلته هذه الطبقة من العلماء. وقد كان الاستعمال الشعري القديم لديه مرجعًا ثانيًا يستمد منه أحكامه، لكنه لم يجعل لهذين المرجعين سلطة نقدية مطلقة لأن أحكام الغريزة كانت لديه الرقيب النقدي الذي يمنع أحكامهما من الزيغ والاستبداد بالتصور والإنجاز، ويحافظ على التوازن[1] بين سلطة المستعمل القديم وسلطة المقيس، وأعني بذلك أن التصور الجمالي الغريزي للقوافي كان يحول دون أن تصبح بعض الاستعمالات القديمة المستضعفة نموذجًا يقاس عليه، ويقيد بعض الأحكام القياسية وإن لم يعارضها.

فالعلماء يجعلون كل حروف المعجم صالحة لأن تكون رويًّا إلا أربعة حروف لها أحكام، لكن الغريزة تحكم بأن عددًا محدودًا من هذه الحروف هو الذي يستحسن في السمع، وهي بذلك تهذب الأحكام القياسية وترسم داخلها الحدود الفاصلة بين المستعذب والمستقبح، وينجم عن هذا أن بعض الاستعمالات التي لا تعد عند العلماء عيوبًا لعدم خروجها عن الأقيسة تكون في حكم الغريزة ضعفًا في الشعرية.

وإذا نحن استثنينا اللزوم الذي جمع فيه بين البناء القياسي الصرفي والبناء الفني الجمالي، نجد أن القافية في أشعاره المجودة بناء فني تتكامل فيه أحكام الغريزة

---

(١) انظر مقدمة اللزوم حيث يضعف أحيانًا بعض الاستعمالات القديمة، وأحيانًا أخرى بعض الأقيسة العلمية.

والقواعد العلمية، وتقدم فيه الرؤيا الجمالية على الحياد النظمي، لأن الغاية من التقفية لديه كانت غاية فنية جمالية لا غاية نظمية يستوي عندها الجيد والردئ. إن القياس يستطيع أن يهدي الشاعر إلى الفروق بين الخطأ والصواب، ولكنه لا يستطيع إذا لم تتدخل الغريزة أن يدله على حدود الجمال والقبح داخل الصواب نفسه.

أولًا - البناء الصوتي:

قد يكون من أهم مظاهر تأثير عاهة الشيخ على محفوظه المعجمي واستثماره العلمي والفني له، أن الدارس يستطيع أن يجمع من مؤلفاته ودواوينه معجمًا لغويًّا خاصًّا بالأصوات والمسموعات، فعنايته بما يصل إلى الأذن من المحسوسات السمعية تبدو جلية في إدراكه لطبقات الأصوات، من حيث الشدة والرخاوة والجهر والهمس وكل ما يتعلق بها من خصائص فيزيائية، وكذا في امتلاكه المعجم اللغوي القادر على وصف الفروق الدقيقة بين الأجراس خافتة كانت أم مدوية. وتتجلى هذه العناية أيضًا في وقوفه المطرد عند جل المفردات التي لها علاقة بالسمع لشرحها، أو لايضاح الفروق اللطيفة بينها وبين غيرها.

فالهامس لديه (الذي يخفض صوته، والنباج الشديد الصوت)[1]، والأطيط (كل صوت دقيق مثل صوت النِّسع الجديد ونحوه، والغطيط: صوت المختنق، ويقال: غط الفحل غطيطًا إذا لم يفصح بالهدير... والنقيق صوت الضفدع)[2]، والضباضب (صوت الشيء الذي يحترق في النار مثل القصب وغيره)[3]، وكل رافع صوته مهل[4]، والرعد يهتزم لديه (إذا سمع صوته)[5]، ويوصف الجسم بأنه رجاس إذا كان له

---

(١) الفصول والغايات: ص ٢٧٧.

(٢) نفسه: ص ٣٠٤.

(٣) نفسه: ص ٣٠٧.

(٤) نفسه: ص ٣٢٤.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٨/٢.

رجيس وهو الصوت[1]، وليس اهتمامه بالأصوات اللغوية وعمده إلى وصف مخارجها وخصائصها الصوتية إلا أحد أوجه عنايته الكبرى بكل ما يسمعه.

لقد احتفظ الشيخ بعد عماه للحروف المرسومة ببعض الملامح الشاحبة[2]، ولكنه كان مجبرا على أن يختزنها في ذاكرته باعتبارها محققات صوتية متباينة تجمعها خصائص وتفرق بينها أخرى. ورغم أنه تعمد في ترتيب قوافي اللزوم على حروف المعجم لمقصد نقدي[3]، كان يعد التأليف والترتيب على مخارج الحروف أليق بالعالم وأدل على اقتداره. فابن السكيت كان قد ألف كتابًا لإصلاح المنطق، لكن من نظر فيه – في رأي الشيخ – (وجده كالمهمل إلا باب فَعْل وفَعَل فإنه مؤلف على عشرين حرفًا: ستة مذلقة وثلاثة مطبقة، وأربعة من الحروف الشديدة، وواحد من المريدة، ونفيثتين: الثاء والذال، وآخر متعال، والأختين العين والحاء، والشين مضافة إلى حيز الراء..)[4].

ويجعل هذا التمثل الصوتي المحض للحروف العلاقة بينها في بناء المفردات علاقة صوتية تسمع لا علاقة خطية ترسم فتبصر، فالرسم يسمح للوراق بضم الحرف إلى غيره متى شاء، بينما تمنع القوانين الصوتية ذلك من أن يتحقق لغويًّا ويقبل وإن تكلف وافتعل، فقد (تكون الكلمة حقيقية في اللفظ ولم ينطقوا بها)[5]، وقد يجمع في الخط بين الخاء والظاء والراء في نحو الخظر، و(لم تجئ هذه الكلمة ولا شيء من وجوهها)[6] في كلام عربي. وقد نجم عن هذا الإحساس المتميز بالأصوات أن غريزته كانت تستطيع أن تنفذ إلى مكامن الطرب الصغرى في الكلام المنشد وتلتذ بها، (فلا يمر حرف ولا حركة إلا ويوقع مسرة)[7].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٢/٢.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٣) هو الحد من سلطة الإنشاد وإبعاد الحروف غير الفصيحة عن حقل الاستعمال الشعري.

(٤) رسائله / عطية: ص٤٨.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٢٣٢.

(٦) نفسه: ص ٢٣٣. وانظر قوله في اللزوم: ٤٥٩/٢: كالعين والحاء تأبى أن تقارنها ××× في لفظها فحماها قربها حامي.

(٧) رسالة الغفران: ص ٢٢٥.

إن الأقاويل الشعرية لا تطرب بألفاظها المفردة وتراكيبها فحسب ولكن بحروفها وحركاتها، ولذلك كان تصوره للروي تصورًا صوتيًّا محضًا وإن كان قد حصره عامدًا في حروف المعجم التسعة والعشرين، ويشهد على ذلك تضييقه المجال الصوتي الذي تستمد منه الرويات المستعذبة، مخالفًا بذلك قياس العلماء الذين يجعلون كل الحروف صالحة لأن تكون رويا. إن بناء الأشعار على هذا الحرف أو ذاك ليس استعمالًا اعتباطيًّا أو استثمارًا محايدًا لحروف المعجم باعتبارها أصواتًا متكافئة، ولكنه في رأيه انتقاء فني حذر يراعي جرس الحروف وخصائصها النغمية، وتحد فيه الغريزة من سلطة القياس العلمي، ولذلك حذر من يتعاطى النظم من مزالق الرويات لأن افتضاح الغوي [١] يكون بمجيء الروي، ولو قيل إن القافية سميت بذلك (لأنها تقفو الجاهل بها أي تعيبه، لكان ذلك مذهبا من القول)[٢].

وتظهر أهمية الروي في الشعر والقوافي لدى الشيخ في كون اللقب الذي لقب به اصطلاحًا قديمًا، فقد (كانت العرب تعرفه في الجاهلية... قال قوم: أخذ من رويت على الرجل بالرواء إذا شددته، والرواء الحبل، كأنهم يريدون أن القافية ربطت بهذا الحرف)[٣].

إن بناء الرويات في أشعار الشيخ المجودة كان ترجمة لتصوره الفني لا القياسي لشعرية الحروف التي بنى عليها نظمه، وقد أبدى الصفدي إعجابًا كبيرًا بقدرته على توليد القوافي وتنويعها من خلال تفريعه المشهور لبيتي النمر بن تولب النونيين[٤]، وإذا كان هذا الإعجاب يشهد له بالقدرة على اصطياد القوافي كيفما كان الحرف الذي تبنى عليه، فإن ذلك يظل مرتبطًا بالقدرة اللغوية وسعة المحفوظ فقط لا بالقدرة الشعرية

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٥٦.

(٢) نفسه: ص ١٥٦.

(٣) الفصول والغايات: ص ٤٦٤.

(٤) رسالة الغفران: ص ١٥٥. وانظر الغيث المسجم: ١/ ٢٩ - ٣٠، حيث يبدي الصفدي إعجابه بقدرة أبي العلاء على تغيير هذه القوافي واستقصائها.

نفسها، لأنه لم يجعل ذلك نموذجًا فنيًّا لما يمكن أن تأتي عليه الرويات، فقد جرب في هذين البيتين كل حروف المعجم من الهمزة إلى الياء[1]، إلا النون والصاد لورودهما في أصل الحكاية، والألف لعدم مناسبتها للوزن.

إن المجال الشعري لدى الشيخ أضيق من أن يتسع فنيا لكل هذه الحروف وإن اتسع لها المجال النظمي، لأن القوافي تقسم لديه حسب روياتها (ثلاثة أقسام: الذُّلُل والنُّفُر والحوش، فالذلل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنُّفر: ما هو أقل استعمالا من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش: اللواتي تهجر فلا تستعمل)[2]، وهي قسمة مبنية على الاستقراء، ويبدو اشيخ من خلالها كأنه يجعل كثرة الاستعمال معيارًا لهذا التقسيم، ولا ننفي ذلك، لكن مقصوده المعيار الذي يجعل هذه الحروف تكثر والأخرى تقل، أي الخصائص الصوتية لكل حرف.

ورغم أن مقدمة اللزوم تعليمية لم يعدد الحروف الذي يضمها كل قسم، فالغرائز تختلف في قدرتها على تطويع الرويات، وما يستعصي على هذا الشاعر فيقبح قد يذلل لشاعر آخر فيعذب، ولذلك آثر الشيخ ألا يجعل التقسيم رياضيًّا مدققًا حتى لا يكون نهائيًّا لا زيادة فيه ولا نقصان، واكتفى بأن لفت نظر الشعراء إلى أن الحروف تتفاوت عذوبة وقبحًا عندما تستعمل رويًّا.

لكننا نجد في مؤلفاته الأخرى إشارات وأحكامًا نقدية يكشف فيها عن خصائص بعض الرويات من حيث العذوبة والقبح، ورغم أن هذه الأحكام لا تعرف بخصائص كل الحروف، نستطيع إذا ما استأنسنا بعدد الرويات التي بنى عليها أشعاره المجودة، وبأنواعها ونسب توزيعها، أن نبني تصورًا نقديًّا تقريبيًّا لجمالية الروي كما تمثلها وبنى عليها منجزه الشعري.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٥٥ - ١٦٤.

(٢) مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

يفرق الشيخ في مقدمة كتابه سيف الخطب بين نوعين من الحروف التي يمكن أن تبنى عليها فواصل الخطب: ما يسهل في السمع فيرتاح إليه، وما يثقل فيه أو يؤذيه فينفر منه. ويذكر أن الكتاب خطب (مؤلفة على حروف من حروف المعجم فيها خطب عمادها الهمزة، وخطب بنيت على الباء، وخطب على الدال وعلى الراء وعلى اللام وعلى الميم وعلى النون. وتركت الجيم والحاء وما يجري مجراهما لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحًا سهلًا)[1]، وهو تقسيم يميز ما يعجب المتلقي من الأسجاع مما لا يعجبه.

ولا يختلف حكم الرويات في الشعر عن الفواصل والسجعات في النثر، فروِيّة في أراجيزه يبدو لدى الشيخ كلفًا (بقواف ليست بالمعجبة)[2]، لأنه كان يصنع (رجزًا على الغين ورجزًا على الطاء وعلى الظاء، وعلى غير ذلك من الحروف النافرة)[3]، مبتعدًا بذلك عما يستحسن ويعذب. فالكلف بما لا يعجب من القوافي يبعد النظم عن العذوبة التي تلتذ لها الأسماع، ولذلك هجرها الشعراء وتحاموها، وأما (الداليات والرائيات وما بني على الحروف الذلل كالميم والعين وما جرى مجراهن، فلو اجتمع كل حيز منهن وهو خراد لضاق عنهن الصدر والإيراد...)[4]. ويدل ورود مصطلح الذلل مقترنًا بهذه الحروف المستعذبة على أنه كان لديه وصفًا لكل الرويات المطربة، والسهلة التي تجود فيها الأشعار وتجود بها.

وإذا كان التكلف في ديوان اللزوم والرغبة في التجريب قد سمحا للقوافي المكروهة بأن تتسلل إلى نظمه كما تسللت إليه الأوزان الركيكة، فإن ديوان السقط الذي انتسب به إلى الشعر كان بغلبة الانتقاء الفني على قوافيه يعد من – حيث هو

(١) نقلًا عن إرشاد الأريب: ٣/١٥٠. وفي الأصل سجسجًا عوض سجيحًا، والتصحيح من تعريف القدماء: ص ١٠٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) نفسه: ص ٣٧٥.

(٤) نفسه: ص ٤٨٦ – ٤٨٧.

منجز – النموذج المكتمل الذي يمكن أن يستخلص منه تصوره النقدي لجمالية الروي. ولا نعني بهذا أن التكلف الذي جعل الحروف المستقبحة مكافئة نظريًّا للمستعذبة قد جعلها مكافئة لها أيضًا عدديًّا، فنسب توزيعها على اللزوميات متفاوتة ومتباينة تباينًا صريحًا، وفي ذلك ما يسمح بجعلها مع الدرعيات مرجعًا لاختبار الدلالة الفنية النقدية لتقدم بعض الرويات في سقط الزند أو ندرتها فيه أو غيابها عنه، لأن هذا الديوان كما ذكرت هو المتن الشعري الذي تكامل فيه التصور النقدي والإنجاز دون أن يتأثرا بمعيار آخر غير المعيار الفني.

I - **القوافي المعجبة**: نستعير هذا المصطلح من وصف الشيخ لقوافي رؤبة بأنها غير معجبة، ونصف به مجموع الحروف التي بدا له أن السمع يستعذبها أو يقبلها مستحسنًا ولا ينفر منها إذا جاءت رويًّا، فسماها الذلل لاستعذاب اللسان أو السمع إياها أو لسهولة الوصول إليها، والمرشد إليها – لديه – كثرتها في الأشعار القديمة والمحدثة. ولم يوضح الشيخ أكانت هذه الحروف في أصل الكلام عذبة فكثرت على ألسن الشعراء، أم أنها كثرت في الاستعمال فطوعت وذللت حتى ألفتها الأسماع وأصبحت لا تطرب لغيرها، وأيًّا كان الجواب فكثرة ما بني من الأشعار القديمة عليها يدل على أن الحس الشعري لدى القدماء قد انتهى إلى أنها – من بين كل الأصوات اللغوية المتداولة – الأعذب والأحلى في القوافي.

ولم يكن الفصحاء – في رأيه – يفرقون بين ما سيصفه النحاة لاحقًا بأنه ضمير أو علامة إعراب أو تأنيث أو خطاب، وبين الحروف التي تكون من سنخ الكلمة، فالتاء لدى الشنفرى من حيث عذوبتها كالدال لدى طرفة، لكن الحس الذي جعلهم يدركون أن بعض الرويات أعذب من بعض، جعلهم أيضًا يحسون بأن بعض ما ذلل منها أشرف وأقوى من بعضها الآخر وإن اشتركت كلها في كونها ذللا، لأن العرب – لدى الشيخ – (إنما كانت تتبع أشرف الكلم في السمع، وقلما تجد قافية لها قوة إلا وقد عمل عليها المتقدمون)[1].

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

وإذا كانت بعض الحروف الذلل قد قلت في شعره لرقتها المفرطة وليونتها بالقياس إلى مذهبه البدوي، أو لعسر خفي يشوبها، فإن شخصيته العالمة قد جعلته يهمل حروفًا أخرى رغم عذوبتها ويهجرها لوظيفتها النحوية في التراكيب، فالشاعر الجاهلي لديه يعذر في ما جاء به من أشعار مبنية على تاء التأنيث أو كاف الخطاب أو ميم الجمع أو نون الإعراب، لأنه لم يكن يعرف هذه العلوم التي طرأت في عصور الإسلام، وأما من درس وعرف[1] حروف المعجم ودلالة الحركات الإعرابية والضمائر... فمجيئه بمثل هذه القوافي التي لا تعجز عن الايتاء يعد اعترافًا ضمنيًّا بقلة محفوظه المعجمي، وبعجزه عن تصيد الرويات من سنخ الكلمات نفسها، إلا أن يلتزم حرفًا آخر قبل ما سهل وقرب لتقويته فيبرهن بذلك على اقتداره. ويبدو الشيخ في تصوره للقوافي المعجبة وفي ما استعمله منها أو أهمله، ميالًا إلى الاحتراس من الليونة التي تنجم عن الرقة المفرطة في الحرف أو دلالته النحوية، وهو ما يجعل القوافي لديه مجموعتين: القوية الشريفة، والمقبولة المستلانة لخفاء عسرها أو للينها.

١ - الرويات الشريفة القوية: اللام، الميم، الراء، الدال، الباء.

يجعل الشيخ الشرف في هذه القوافي – كما في الأوزان المتقدمة – مقترنًا بالقوة، لأن أشرف الكلم[2] لدى العرب أقواه. وهي أصوات شعرية هدت الغريزة الفصحاء قديما إليها فركبوها وهجروا ما سواها، وأدرك أهل الصناعة سر قوتها وعذوبتها فأكثروا منها وقدموها على أخواتها. وقد استعذب الشيخ بغريزته هذه الحروف كما استعذبها أبو الطيب وأبو تمام وامرؤ القيس والنابغة وزهير وغيرهم من فحول القدماء وحذاق المحدثين، فجعلها الوزن النغمي لسقطياته، إذ يبلغ مجموع ما نظمه منها في السقط ٥٦ قطعة أي (٣٠،٦٨٪) من مجموع السقطيات[3]، وفي اللزوميات ٨٤٤ قطعة

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٠.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٤.

(٣) قارن بالنسبة التي تشغلها فيه الأوزان الشريفة والقوية (٧٦،٨٢٪).

(٥٣،١٥ ٪)، وفي الدرعيات ١٤ قطعة (٤٥،١٦ ٪)، وهي نسب تدل على أن القوافي الشريفة كانت لديه لقوتها أليق الرويات بمن يريد تجويد الصناعة.

وقد يفسر شيوع هذه القوافي في الشعر العربي بكثرتها في أبنية اللغة العربية عموما أو بملاءمتها لأواخر الكلمات، لكن ذلك نفسه يمكن أن يفسر بكون الخصائص الصوتية لهذه الحروف هي التي جعلتها تكثر بالقياس إلى غيرها في الكلام عمومًا، قبل أن تجعلها خصائصها النغمية تكثر في القوافي وتكاد تنفرد بها.

ويبدو أن هذه الخصائص النغمية قد تولدت من اشتراكها كلا أو بعضا في أكثر من خصيصة صوتية، فهي تعد كلها لدى العلماء من الحروف المجهورة [١]، وتلتقي كلها إلا الميم في كونها من الحروف الشديدة [٢]، والجهر والشدة لدى الشيخ علامة قوة في القوافي[٣]. وتشترك كلها إلا الدال في كونها من الحروف المذلقة[٤]، وفي كونها إلا الدال والباء من الحروف المتوسطة[٥]. وتشارك الباء الدال في الانتساب إلى حروف القلقلة، والميم في الخروج من بين الشفتين[٦]. وتقارب الراء اللام في المخرج[٧]، ويتشابهان في كونهما رغم شدتهما يجري فيهما الصوت دون اعتراض عليه[٨].

ومن بين كل الصوامت يختار الفارابي ثلاثة يصفها بأنها تمتد بامتداد النغم دون أن تبشع مسموعها منها اللام والميم[٩]، واشتراكها في نفس الخصائص أو بعضها يعد من أسباب ميل الغريزة إليها وشغف الشعراء بها. ويدل توزيعها على

(١) الكتاب: ٤٨٩/٢.

(٢) الكشف: ١٣٧/١. وانظر متن الجزرية: ص ٧.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ٢٧/١.

(٤) (فر من لب). انظر متن الجزرية: ص ٨، ولسان العرب: باب الباء. والملاحظ أن ابن منظور يجعل الحروف الذلق ثلاثة: اللام والراء والنون فقط. انظر أبواب هذه الحروف ي لسان العرب.

(٥) (لن عمر). انظر متن الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤، والكشف: ١٣٩/١، ومتن الجزرية: ص ٦.

(٧) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤.

(٨) نفسه: ٤٩٠/٢. وانظر متن الجزرية: ص ٨.

(٩) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

الإجمال في دواوين الشيخ على أنها كانت في غريزته شبه متكافئة لقوتها وعذوبتها، ورغم ذلك نلمس فيها بعض الميل إلى تقديم اللام والراء والميم لما فيها من تكرير وامتداد على الدال والياء لما فيها من قلقلة، كما يتبين من التصنيف الآتي:

أ – الـــلام: حرف ذولقي[1]، وذلاقته تجعله من الحروف التي تكثر في أبنية الكلام. ولم يشر إليه الشيخ عند ذكره لبعض القوافي الذلل[2]، لكن عدد ما بناه عليه من السقطيات يدل على أنه كان يجده أحلى القوافي المعجبة، فلاميات السقط قد بلغت ١٧ قطعة أي خمس الديوان (٧٣، ٢٠٪). ولشرف هذا الروي اختار له أشرف الأوزان فجاء بالطويل في سبع قطع منها، وبالكامل في خمس والوافر في أربع، وقد جنبها الأوزان اللينة إلا واحدة منها بناها على الخفيف[3] الذي يعد كما تبين أقوى هذه الأوزان وأقربها إلى الطبقة الأولى.

ولمهانة التقييد لديه نزه عنه لاميات السقط وجاء بها كلها مطلقة، لكن الملاحظ أنه باختياره الضمة في سبع منها والكسرة في سبع أخرى، أبان عن أنه كان يرى هاتين الحركتين أنسب لهذا الروي من الفتحة. ويكشف تتبع تاريخ لاميته أنه ظل يجود في هذا الروي حتى نهاية مرحلة السقط، فأجود مضموماته فخريته المشهورة التي نظمها أيام شبابه[4]، وأجود ما كسر منها بغداديته[5] التي تعد من السقطيات المتأخرة.

وتحتل اللام في الدرعيات أيضًا الرتبة الأولى[6]، فمجموع ما بناه عليها في ديوانه الصغير هذا أربع قطع (١٢،٩ ٪)، جمع بين الطويل أشرف الأوزان وبين الفتحة والكسرة في اثنتين منها، وقيد الأخريين راكبًا فيهما السريع الموقوف مشطورًا

---

(١) القاموس المحيط: مادة «ذلق».

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ – ٤٨٧.

(٣) انظر سقط الزند / ش: ص ٢٠٢٨.

(٤) قوله: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل ××× عفاف وإقدام وحزم ونائل. انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٩.

(٥) قوله: طربن لضوء البارق المتعالي ××× ببغداد وهنا ما لهن ومالي. نفسه / ش: ص ١١٦٢.

(٦) يشاركها في هذه الرتبة رويان آخران كما سنوضح.

ومتنصفا، وهو وزن يشبه الخفيف في التقدم على الأوزان اللينة والقرب من القوية. وقد يبدو تقييد اللاميتين الدرعيتين مستغربًا بالقياس إلى استضعافه له، لكن ما نلاحظه أن اختياره السريع كان مقصودًا، فركوب هذين الضربين يلزم الشاعر بالمجيئ بالردف قبل الروي المقيد وجعل القافية من المترادف.

وقد أتى الردف فيهما ياء ساكنة غير ممدودة، وتسكينها منْعٌ مقصود للصوت من أن يمتد قبل اللام الساكنة فيمتص القوة التي يتطلبها الوقف عليها، وإجبارٌ للمنشد على أن ينتقل إليها عجلًا من الياء ليقف عليها وقفًا يتوهمه السمع تشديدًا لجريان الصوت فيه رغم شدتها وانحراف اللسان معه دون اعتراض عليه[1]. وهذا التشديد المتوهم بديل فني صوتي يهدي إليه الحذق بالصناعة ليكون مانعا لمهانة التقييد من أن يسيء إلى جمال اللام وبداوة الدرعيات. ويظهر ذلك جليًّا في قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)[2]، وقوله:

مـــا نـــخـــلــت جـــارتـــنـــا ودُهـــا

يـــومَ تـــــراءت بـكـثـيـبِ الـنـخـيـلِ[3]

أما اللزوميات فقد وردت اللام في رواياتها في الرتبة الثانية بعد الراء، إذ بلغت اللاميات فيها ١٥٩ قطعة (١٠،٠١ ٪ كادت تكون كلها – لشرف الروي وقوته – من الأوزان الشريفة والقوية. فقد كان نصيب الطويل منها ٣١ قطعة والبسيط ٣٤، والوافر ٢٥، والكامل ٢٤. والملاحظ أن البسيط الذي خلت منه اللاميات السقطية والدرعية حظي بالنصيب الأوفر من لاميات اللزوم، وهي مفارقة تؤكد أن الشيخ كان يجعل من هذا الديوان متنًا لتجريب ما لم يجرؤ على المجيء به في أشعاره المجودة، ففي اللزوميات وحدها استطاع البسيط الذي وصفه الشيخ بأنه وزير

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤، ومتن الجزرية: ص ٨.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٧٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢٩.

لسيده الطويل أن يتوج ملكًا ويستوزر سيده. وقد جاء الشيخ بلاميات اللزوم على الحركات والسكون، والجمع بين هذه العلامات في روي واحد مظهر للتكلف الذي ألزم به نفسه في هذا الديوان.

ب - **المـيم:** من حروف الغنة[1] والحروف الذلق، والفارابي يعدها كما ذكرت من الحروف الممتدة التي لا تبشع مسموع النغم. وقد نبه الشيخ على عذوبتها وذلاقتها فوصفها بأنها (خفت عند القائلين)[2]، وأكد ضمنيًّا ارتياحه لعذوبتها بإكثاره منها في شعره، فقد بنى عليها ١٢ سقطية (١٤،٦٣٪) اختار لها لشرف الميم كاللام أشرف الأوزان وأقواها، فجاء بالطويل في ست منها والوافر في اثنتين والكامل في اثنتين والبسيط في واحدة. ولم يأت من الأوزان اللينة إلا بالسريع لتقدمه عليها كالخفيف وقربه النسبي مثله - رغم الليونة - من قوة الأوزان الجزلة.

وقد تنكب الشيخ التقييد في هذه الميميات، فأطلقها مختارًا الكسرة في ست منها، والضمة في أربع، والفتحة في اثنتين. والجيد من ميمياته كله مكسور المجرى كميميته الطويلية[3]، ويقاربها في الجودة ميميته المضمومة[4]. وتحتل الميم نفس الرتبة في الدرعيات بعد اللام بثلاث قطع بناها كلها على الكسرة، وهو اختيار ينبئ بأنه كان يرى هذه الحركة التي تقدمت في الميميات السقطية أيضًا أنسب من أخواتها لروي الميم.

أما اللزوم فقد شاركت فيه الميم اللام في الرتبة بمجيئها في ١٥٩ قطعة (١٠٪)، وقد اختار لها هي الأخرى في معظمها أشرف الأوزان، مقدما البسيط (٤٨ قطعة) على الطويل (٤٧ قطعة)، والكامل (٢١ قطعة) على الوافر(١٢ قطعة). ورغم أن التكلف فرض عليه أن يأتي بالميميات اللزومية ساكنة ومتحركة بكل الحركات، لم يسمح

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤. والكشف: ١/١٣٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ١١٩ - ١٢٠.

(٣) انظر مثلًا قوله: (بني الحسب الوضاح والشرف الجم). سقط الزند / ش: ص ٩٤٩.

(٤) قوله: (لقد آن أن يثني الجماح لجام). سقط الزند / ش: ص ٦٠٢.

لميم الضمير بأن تكون وجهًا للساكن منها إلا في قطع خمس تعد في حكم المعدومة بالقياس إلى كثرة ما بناه على الميم الأصلية منها.

ج - الراء: حرف تكرير يشارك اللام في بعض خصائصها ويقاربها في المخرج[1]، وفي تكرير[2] اللام عذوبة تتأثر بالتفخيم أو الإمالة اللذين قد يقتضي أحدهما الحرف السابق لها، ولذلك حذر المنشد من الإساءة إلى هذه العذوبة بالجمع بين التفخيم والإمالة في رائية واحدة، ونصحه بأن يحمل الإنشاد على أغلب الصوتين ويأتي بها على منهاج واحد[3]، (ليكون اللفظ بالروي متساويًا)[4] ويطرد الإطراب.

وتأتي الراء في السقط في الرتبة الثانية مثل الميم لتساويهما في عدد القطع (١٢ ق)، لكن ما يلاحظ في رائياته أن البسيط فيها قد قدم على الطويل والوافر والكامل بعد تأخره عنها في اللاميات والميميات، فقد خصه بثلاث قصائد وخص كل وزن منها برائية واحدة فقط، كما يلاحظ أن رتبة المتقارب والخفيف فيها قد تقدمت[5]رغم ليونتهما. أما الحركات فقد كان التقدم فيها للضمة وللفتحة التي قلت في اللام والميم، ولم تحظ الكسرة التي هيمنت في الميميات إلا بقطعتين بينما حظي السكون بقطعة واحدة فحسب. والمستغرب أنه جمع هذه العلامات كلها في رائيات السقط رغم أنه ذكر أن الشعراء قلما يجمعون بينها في روي واحد، إلا أن يكون ذلك تكلفًا، ويهون من هذا الجمع أن القطعة الرائية الساكنة لم تتعد البيتين، وهي قلة تجعلها كالمعدومة.

وما نستخلصه من هذا الاستعمال المتميز للراء - بالقياس إلى اللام والميم - أنه كان يجد فيها رغم ذِلِّها وسهولتها قوة زائدة تحتاج إلى معيار في الاستعمال خاص بها. وإذا كان إكثاره من البسيط ينبيء بأنها تجود فيه فإن ركوبه فيها الخفة التي

(١) انظر الكتاب: ٤٣٣/٤.

(٢) انظر قوله في اللزوم (٤٤٦/١): اجعل تقاك الهاء تعرف همسها ... والراء كررها الزمان مكرر. وانظر ل. العرب: مادة: «كرر».

(٣) انظر عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٨٤/٢.

(٥) نظم من الخفيف ميميتين ومن المتقارب ثلاثًا.

في المتقارب والخفيف، واختياره الضعف الذي في الفتحة، قد يكونان حثًّا ضمنيًّا للشعراء على جمع هذه الليونة إلى قوة الراء لتمتص ما زاد منها. والسمع لا ينكر جودة بعض رائياته المفتوحة[١]، لكن المقارنة بين رائياته تجعلنا نحس بأن أجودها بسيطيته المكسورة:

يا ساهرَ البرقِ أيقظْ راقدَ السمرِ

لعلَّ بالجزع أعوانًا على السهرِ[٢]

وهو ما ينبيء بأن تقديمه البسيط على الطويل وغيره فيها يعود إلى إحساسه بأن هذا الوزن الذي لم يناسب اللام والميم، يحبب الراء إلى المتلقي مطلقًا ضم مجراها أم كسر أم فتح. وتظهر هذه النظرة النقدية المتميزة إلى الراء في العناية التي خصها بها في اللزوم، فالرائيات تبلغ فيه ٢٤٣ قطعة (١٥،٣٦ ٪) متقدمة عن اللام التي احتلت الرتبة الأولى في السقط، ومعظم الرائيات اللزومية من الأوزان الشريفة والقوية[٣] وإن كان التقدم فيها للكامل والبسيط. ويبدو من ركوبه الخفيف في ١١ رائية والمتقارب في ١٤ أخرى، أنه كان يوميء إلى أن هذين الوزنين اللذين تفوقًا على الطويل في رائيات السقط يحببان هذا الروي إلى كل الأسماع بليونتهما.

ويقوي فرضية تحسين الليونة للراء أن بداوة الدرعيات لم تحل دون المجيء بالخفيف والسريع في الدرعيتين المفتوحة والساكنة اللتين بناهما عليها. ويبدو الاقتصار عليها في درعيتين اثنتين فقط كأنه تأخير لها عن اللام والميم ونزولًا بها عن رتبتهما، لكن الأبيات الاثنين والستين (٦٢) التي بنى عليها درعيته:

صنتُ درعي إذ رمى الدهرُ صرعيَ

بما يتركَ الغنيُّ فقيرا[٤]

---

(١) انظر قوله: تخيرت جهدي لو وجدت خيارا ... وطرت بعزمي لو أصبت مطارا. سقط الزند/ ش: ص ٦١٨.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١١٤.

(٣) ٥٣ طويلية، و٥٦ بسيطية، و٢٦ وافرية، و٦٨ كاملية.

(٤) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٧٥.

تكشف عن أنه جعل من الإطالة ومراكمة الأبيات في هذا الديوان الصغير وسيلة إلى إلحاقها بهما والابتعاد بها عن الرويات المستلانة والمستضعفة، فما نظمه على الواو في هذا الديوان قطعتان أيضًا، لكن مجموع أبياتهما التسعة يجعل هذا الروي أبعد من أن يشبه الراء في كثرة ما نظمه عليها من أبيات، وإن لم يجعلها مقطوعات مستقلة.

د - **الدال**: حرف قوي يرتج فيه الصوت لشدته وقلقلته، والشيخ يقرنه بالراء لذله[1] وسهولته ويجعله مع الميم وجهًا نغميًّا لأشعار حميد بن ثور[2]، وهو لديه روي متخير[3] اعتامه طرفة في قصيدة منفردة والنابغة في وصفه للمتجردة فشهرا به[4]. وتأتي داليات السقط من حيث العدد في الرتبة الثالثة بعشر قطع (١٢،٢ ٪) أطلقت كلها وتكافأت فيها الحركات الثلاث مع تقدم يسير للكسرة، واقتسم الطويل والبسيط والوافر ثلثيها مع تقدم نسبي للوافر. واقتسم الثلثَ الباقي نفسُ الأوزان اللينة / القوية، أي الخفيف والسريع لتقدمهما على كل الأوزان المستلانة في الرويات السابقة، وحل المنسرح فيها محل المتقارب. والملاحظ أن التجويد في الداليات - رغم قلتها بالقياس إلى عدد اللاميات والميميات والرائيات - كان أوضح، فقد أتى هذا الروي في أشهر ما عرف به الشيخ من القصائد الجيدة، ولعل ذلك كان وراء تكافؤ الحركات في الداليات لأنها جاءت مفتوحة[5] ومضمومة [6] ومكسورة[7].

وتأتي الدال بين رويات الدرعيات في الرتبة الثانية مع الميم بثلاث قطع (٩،٦٨٪) جمع فيها بين الفتحة والكسرة، مغلبا هذه الأخيرة كما غلبها في السقط، وهو ما ينبيء بأنه كان يجد فيها قدرة زائدة على تحسين الداليات وإن أشبهتها الحركتان الأخريان في ذلك لأن درعياته الدالية جيدة كلها، وأجودها:

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٢) نفسه: ص ٢٦٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٨.

(٤) يقصد الشيخ معلقة الأول: (لخولة أطلال ببرقة تهمد)، ودالية الثاني: (أمن آل مية رائح أو مغتدي). ديوانه: ص ٢٨ / فيصل.

(٥) في مثل قوله: أرى العنقاء تكبر أن تصادا ... فعاند من تطيق له عنادا. سقط الزند / ش: ص ٥٥٣.

(٦) في مثل فخريته: أفوق البدر يوضع لي مهاد ... أم الجوزاء تحت يدي وساد. نفسه: ص ٢٨١.

(٧) في مثل قوله: إليك تناهى كل فخر وسؤدد .. فأبل الليالي والأنام وجدد. نفسه: ص ٣٥٠.

سَـــرى حـــينَ شَـيطـان الـســراحــينِ راقــد
عـــديم قِـــرًى لــم يكـتــحــل بِـــرُقـــادِ[1]

وكما تراجعت رتبة اللام في اللزوم - رغم تقدمها في السقط والدرعيات - تراجعت فيه رتبة الدال بعض الشيء، لكنها تظل من الرويات الأولى فيه، فالداليات اللزومية قد بلغت متحركة وساكنة ١٣٨ قطعة(٪ ٨،٧) اقتسمتها في معظمها الأوزان الشريفة القوية وكان التقدم فيها للبسيط [2].

هـ - البـاء: حرف شفوي كالميم، لكنها تختلف عنها بارتداد الصوت فيها للشدة والقلقلة، ويشير الشيخ إلى قوتها حين يصفها بأنها الباء (التي خلصت من الرخاوة وضعف البناء إلى الشدة وتمكن الأثناء، أرسلها الفم فحررها وكان الهدهد شغف بها لما كررها)[3]. وهو يعدها من الرويات التي كثرت في الشعر العربي قديمه ومحدثه لأنها (طريق ركوب)[4] سهْلٌ لا يُعجِز الشعراءَ ولا يعسر عليهم، ولكثرتها جعلها في مأتم قصائد أبي تمام آلافًا تعلن وتجاهر وتفوق الممدودات رنينًا وعددًا[5].

وقد كان المفروض أن تكثر البائيات في سقطياته ليسرها كثرة أخواتها الذلل، لكن الشيخ نزل بها عنها من حيث العدد نزولًا صريحًا، فلم يتجاوز بها ٥ قطع (٦،١ ٪) جعلها مقطوعات في معظمها إلا قصيدتين اثنتين تجنب فيهما الإطالة. ولا نستبعد أن تكون سهولة الباء قد جعلته يقلل منها حتى لا يتهم بالهروب إلى القوافي التي يسهل ركوبها، لكن مجيئه بها كلها مكسورة المجرى ينبيء بأنه كان يدرك أنها رغم سهولتها لا تحسن مع الحركتين الأخريين، ولذلك لم ينظم عليهما فبدا العدد قليلًا، ويقوي هذا التفسير أن البائية المطلقة الوحيدة من درعيتيه البائيتين (٦،٤٦٪) وردت أيضًا مكسورة المجرى.

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧١٢.

(٢) ٥٦ بسيطية، و٣١ طويلية، و٢٢ كاملية، و١٦ وافرية. انظر بعض بسيطياته الدالية في اللزوم: ١/٣١٩ - ٣٣٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٨ - ١١٩.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.

(٥) نفسه: ص ٤٨٤ - ٤٨٥، حيث يصور الشيخ قصائد أبي تمام وهي تنوح عليه.

ولم يخرج الشيخ في سقطياته عما أتى به في الرويات المعجبة السابقة من أوزان شريفة قوية وأوزان لينة قريبة منها، فالطويل والكامل المتقارب والخفيف قد اقتسمت البائيات الخمس مع تقدم نسبي للكامل، أما الدرعيات البائية الثلاث فقد اقتصر فيها على الخفيف ومشطور السريع، وهما كما أوضحت من قبل من الأوزان القريبة من الطبقة الأولى. ومن بائياته المجودة سقطيته المشهورة: (أشفقت من عبء البقاء وعابه)[1]، ودرعيته الخفيفية:

إبــــلاً مــا أخـــــذت بــالـنـثـرة الحَـصْــ

داءِ يــا خـسـر بـائـــــعٍ مــحــــروب[2]

وخلافًا لموقع الباء من هذين الديوانين تبدو رتبتها في اللزوميات متقدمة بـ ١٤٥ قطعة (٩،١٤ ٪)، فقد أتت بما بني عليها متحركة وساكنة في الرتبة الثالثة بعد اللام والميم، محتلة بذلك رتبة الدال التي تراجعت لتصبح الرابعة في الترتيب. وقد اقتسمت الأوزان الشريفة والقوية معظم البائيات اللزومية مع تقدم للبسيط فيها على الطويل تقدمه عليه في روي الدال. وما يبدو جديدًا في علاقة الروي بالوزن أن الشيخ يجعل للسريع ١٦ قطعة والمتقارب ١٠ قطع، فيقدمهما بذلك ويؤخر الخفيف وكأنه يلمح إلى أنهما أنسب للبائيات منه.

ونخلص من هذا التوزيع إلى أن الشيخ في بنائه للقوافي الشريفة قد تعمد أن يركب الأوزان الجزلة ويتحامى المستلانة – بله ما دونها – إلا ما قوي منها نسبيًّا كالخفيف فقارب الأولى، وأنه في بناء المجاري قد تحامى التقييد إلا ما فرضه التكلف اللزومي، وأثر الإطلاق مع بعض الميل إلى الكسرة والضمة.

---

(١) انظر سقط الزند / ش: ص ٥١٧.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٨١. وانظر خفيفيته الثانية في: ص ٢٠٣٣، وانظر سريعيته (ما أنا بالوغب ولا بابن الوغب) ص: ١٨٦٨.

٢ - القوافي المستلانة المقبولة: وهي المجموعة الثانية من القوافي المعجبة، ووصفها بالمستلانة يعود إلى وظيفتها النحوية العارضة التي تختص بها في الكلام، أو إلى طبيعتها الصوتية ورقتها المفرطة، ولهذا نجعلها هي نفسها نوعين: المستلانة لوظيفتها النحوية، والمستلانة لرقتها.

أ - المستلانة لوظيفتها النحوية: النون

وهي حرف يشارك الميم في الغنة[١] واللام والراء في كونها من الحروف الذلق التي تكثر في الأبنية. وتمتلك مثل اللام والميم دون باقي الصوامت خصيصة موسيقية تتجلى في كونها من الحروف غير المصوتة الممتدة بامتداد النغم والمتميزة لدى الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها[٢]، ويؤكد الشيخ هذه الخصيصة الموسيقية حين يصفها بأنها (قينة الحروف)[٣].

وهذه الأوصاف كلها تؤهلها لتكون كاللام والميم والراء من الرويات المتقدمة في السقطيات، فعذوبتها وغنتها تشدان الأسماع إليها. لكن ما نلاحظه أن الشيخ لم يأت بها إلا في أربع قطع (٤،٨٨ ٪)، وهي قلة صريحة بالقياس إلى كثرة أخواتها، والعلة في ذلك السهولةُ التي تعتريها[٤] للوظيفة النحوية / الصرفية التي تقترن بها أحيانًا في آخر القوافي فتجعل يسرها حاجزًا دون الإكثار من استعمالها. إن إكثار الشاعر من النونيات قد يصبح اعترافًا ضمنيًّا بعجزه عن تطويع غيرها، ولذلك نجدها تقل في الشعر رغم التذاذ السمع بموسيقاها، ونعني بهذا أن ليونتها ليونة طارئة لاعلاقة لها بخصائصها الصوتية، لأنها وليدة النظرة العلمية التي جعلت الشاعر والناقد يدركان ما لم يكن القدماء يعرفون من فروق دقيقة بين نونات السنخ والنونات النحوية الصرفية.

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٤٣٤، والكشف: ١/١٣٧.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

(٣) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٤) انظر المرشد: ١/٤٦.

وإذا كان الشيخ قد آثر التقليل من النون - رغم نعته لها بقينة الحروف - لدرء شبهة العجز، فإن الطول الصريح الذي تميزت به نونيات السقط يكشف عن أن هذه القلة العددية صورية، لأن مجموع ما نظمه عليها من الأبيات يفوق أو يقارب في مجموعه ما نظمه على ما تقدم من الرويات الشريفة[1]، وهو ما يدل على أن الشيخ جعل من كثرة الأبيات فيها بديلًا من كثرة القطع. ولهذه العناية الخفية نلاحظ أنه لم يبتعد فيها - رغم تقليله الظاهر منها - عن معيار التجويد الذي حكمه في بناء القوافي المتخيرة، فمجراها اقتسمته الضمة والكسرة، وأوزانها لم تتعد الطويل والوافر والخفيف، وهي بعد الكامل نفس أوزان اللاميات، وهذا ما جعل الجودة بادية عليها كلها، مع عذوبة شجية تشد السمع في خفيفيته المكسورة: (عللاني فإن بيض الأماني)[2]، وطويليته المضمومة: (لعل نواها أن تريع شطونها)[3].

ولم تتجاوز الدرعيات النونية أربع قطع (١٢،٩١ ٪)، وهو نفس عدد السقطيات، لكن النون تصبح به في الرتبة الأولى كاللام، وكأن الشيخ بعد تجربة اللزوميات أحس بأن الاستمتاع بعذوبة هذا الروي أولى من الاحتراس من سهولته النحوية/الصرفية الطارئة. ويقوي هذا التفسير أنه تحامى فيها التقييد رغم حسن الغنة فيه، وركب فيها الطويل والبسيط والوافر لشرفها. ويبدو أن رد الاعتبار الفني إلى النون بدأ في ديوان اللزوم نفسه، فعدد النونيات فيه قد بلغت ١١٦ قطعة (٧،٣١٪)، وهو عدد يجعلها في الرتبة الخامسة ويلحقها باللام والميم وباقي القوافي الشريفة.

وقد ركب الشيخ في نونيات اللزوم نفس الأوزان الجزلة التي ركبها في الدرعيات بعد ذلك، لكن الملاحظ أن عدد الكامليات فيها لم يتعد ٥ قطع[4] بينما بلغت السريعيات فيه ١٨ قطعة، وهي قلة تفسر خلو السقطيات والدرعيات النونية من الكامل، فتحاميه هذا الوزن فيهما دليل على أنه كان يحس بأن نغم النونات وترسل الكامل لا يتناسبان.

---

(١) نظم على النون ٢٠٦ أبيات، وعلى الباء ٥١ بيتًا، وعلى الدال ٣٧٣ بيتًا، وعلى الراء ٢١١ بيتًا....

(٢) سقط الزند / ش: ص ٤٢٥.

(٣) نفسه: ص ٨٨٩.

(٤) ٢٩ طويلية و٣١ بسيطية و١٤ وافرية وهو عدد جد قليل بالقياس إلى الميميات في الأوزان الجزلة الباقية.

ومن بين الخصائص التي وجدها الشيخ في النون أنها نسيبة التنوين الذي يكون علامة للمصروف[1]، ومثل هذا التنوين يقلب مدًّا عند الإنشاد، وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ حد من استعمال نون التوكيد الخفيفة رويًّا لأنها تقلب ألفًا، ولعل ذلك كان من أسباب تحاميه تقييد النون والوقفِ عليها ساكنة، ورغم ذلك نجده يلجأ إلى هاء الوصل الساكنة لتمكين المنشد في النونيات من الوقف على السكون وإن ظل الروي متحركًا. ويظهر ذلك في مثل قوله في إحدى درعياته:

نــزلـنـا بـهـا فـي الـقَـيـظِ وهــي كـروضـةٍ

سـقـتـهـا عـنـان الـشـعـريـيــن عـنـانــه[2]

وقوله في اللزوم: (لأمواه الشبيبة كيف غضنه)[3]. والوقف على هاء السكت يمنح النون قوة لا تخفى عن السمع، ويبدو أن الشيخ كان ينظر فيه إلى مثل قول الراجز: (أصبح زِبْنٌ خَفِشَ العَيْنَيْنَهْ)[4]. والملاحظ أن قوة النون تزداد وتتمكن من الأسماع عندما يجتمع الوقف مع تشديد المجرى كما في درعيته:

عـلـيـــكَ الـســابــغـــاتُ فــإنــهــنَّــهْ

يـدافـعـــنَ الـصـــــوارمَ والأســنَّـــــهْ[5]

وقد تفسر هذه القوة بأن إيقاع الوافر القوي قد مكن النون المشددة من أن تبدو كذلك، لكن الرجوع إلى قول الشاعر القديم من المجتث:

جـــــن هـــبـــبـــــن بـلــيــل

يــنـــــدبــن ســــيِّــدهــــــنَّـــهْ[6]

وقول الوليد من نفس الوزن:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١١٩.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧١.

(٣) اللزوم: ٢/٥٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٨. وبعده: يحلف لا يرضى بنعجتينيهْ // ياليته يعطى دريهمَيْنَهْ.

(٥) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

(٦) الفصول والغايات: ص ١٣٢.

إنـــــي ســــــمــــــعــــتُ بــلـــيــلٍ
نــحـــو الـــــرصـــافـــة رنَّـــــــــــةْ[1]
خـــــرجـــــتُ أســـــحـــــبُ ذيــلــــي
أنـــــظــــور مـــــا شـــأنـــهـــــنَّـــــهْ

يدل على أنها تظل قوية حتى عندما يكون الوزن ضعيفًا، إن لم تكن هي السبب في تقويته كما هو جلي في هذه الأبيات. ومثل هذا الاستعمال الذي جربه الشيخ في اللزوم ورسخه في الدرعيات، يدل على أنه كان يومئ إلى أن الشاعر يمكن أن يجعل من قينة الحروف أقواها.

ب - اللينة الرقيقة: السين، الفاء، العين

خلافًا للنونات النحوية التي لانت لوظيفتها النحوية لانت السين والفاء والعين لخصائصها الصوتية فقلت نسبيًّا في أشعار الشيخ المجودة رغم أنها تظل لديه من القوافي المعجبة.

● **السيــن**: تشبه السين الزاي والصاد في كونها من حروف الصفير[2]، لكنها تختلف عنهما برقة تنجم عن توسطها بين عسر الصاد واستغلاق الزاي، فمخرجها بين مخرجي الزاي والصاد، والزاي مجهور وهي مهموسة، والصاد مطبقة مستعلية بينما توصف هي بأنها منفتحة مستفلة. ورقتها تجعلها من الحروف الشائعة[3] في الشعر العربي، لكنها قليلة في أشعار الشيخ، فالسقط لا يضم إلا سينيتين (٢،٤٤ ٪) مكسورتي المجرى. والسين المكسورة مرتبطة في الذاكرة النقدية بسينية البحتري التي وسمها ابن المعتز بسلاسل النهب[4]، وهي قصيدة رقيقة زادتها ليونة الخفيف رقة،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧.
(٢) الكشف: ١/١٣٧.
(٣) موسيقى الشعر: ص ٢٤٨.
(٤) انظر المصدر أخبار البحتري: ص ٧٢ – ٧٣. والمقصود قول البحتري: (صنت نفسي عما يدنس نفسي). انظر ديوانه: ٢/١١٥٢.

لكنها – رغم خبرة الشيخ بقوافي البحتري – لم تترك أي صدى في السقطيات لأن تباديه كان يفرض عليه الجزالة والابتعاد عن كل مظاهر الرقة المفرطة. وركوبه البسيط والكامل في سينيته – لشرف الأول وقوة الثاني – كانت تقوية لهذا الروي وتخفيفًا لليونته، وقد بدا أثر هذه التقوية واضحًا في بسيطياته التي كان ركوب الطويل فيها إيماء إلى ما تحتاج إليه السينيات من عناية وتفخيم، لتكون جيدة مخلصة من انخناث الطرائق الحضرية كما هو واضح في قوله:

لولا تحيةُ بعضِ الأربعِ الدرسِ
ما هابَ حدّ لساني حادث الحبس [1]

ولم يكن لمذهب التبادي الشعري أية سلطة على الشيخ عندما تكلف نظم اللزوم، ولذا نجد السين تحتل فيه مكانها الحقيقي بين القوافي المعجبة بعد النون بـ ٧٩ قطعة (٤،٩٨ ٪) ركب فيها الأوزان الجزلة[2]. وورودها فيه في الرتبة السادسة بعد القوافي الشريفة يدل على أنه كان يعدها – إذا ما اختار الشاعر التحرر من قيود التبادي – رويًّا عذبًا رقيقًا يحسن الشعر ويحببه إلى الأسماع. ويبدو هذا التعارض بين التبادي ورقة السين واضحًا في أن الشيخ – بعد عودته إلى تجويد النظم متباديًا في الدرعيات – لم يأت إلا بسينية واحدة (٣،٢٣ ٪) مطولة، حرص فيها على الجمع بين قوة الضمة وجلبة التأسيس ورزانة الكامل، لتخليصها من الفاضل من رقتها وجعلها مناسبة للنفس الحماسي المتبادي الذي اصطبغت به درعياته. وقد استطاع أن يجعل هذه السينية الفاردة من بين أجود ما نظمه في شعره كما يتجلى في قوله:

مهرت الفتاة الأحمسيَّة نثرة
على أن أقراني غضاب أحامسُ
بقية أبدانٍ ضوافٍ كأنها
نضتها السواعي واكتستها الفوارسُ[3]

(١)سقط الزند / ش: ص ٦٨٩.

(٢) ٢٠ من الطويل، و٢٣ من البسيط، و١١ من الوافر، و١١ من الكامل.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٧.

•• **الفـاء**: حرف تفش مهموس يشارك الباء والميم في المخرج الشفوي كما يشاركهما في الذلاقة، وكان المفروض أن تكثر الفاء في القوافي كثرتهما فيها، لكنها رغم اقترابها منهما تظل لينة بالقياس إلى قوتهما، فهي مهموسة وهما مجهوران، وهي رخوة وهما شديدان. وقد نجم عن كونها شفوية مهموسة متفشية أنها صارت ضعيفة في السمع مفتقرة إلى القوة الصوتية التي يحتاج الشاعر إليها في أواخر الأبيات، ولذلك قلت في الشعر رغم كثرتها(١) في أواخر الكلمات، فقلتها لا تعود إلى عسرها من حيث هي صوت، ولكن إلى صعوبة التخلص من ليونتها. وللشيخ على روي الفاء سقطيتان كامليتان (٢،٤٤ ٪): مقطوعة مضمومة، ومطولة مكسورة المجرى عدها القدماء من بين أجود قصائده، وأعني مرثيته في أحمد الموسوي والد الشريفين الرضي والمرتضى التي كانت السبب في إعجاب البغداديين بشاعريته واعترافهم بفضله، ومطلعها:

أودى فليتَ الحادثاتَ كفافُ

مالُ المسيفِ وعنبرُ المستافِ(٢)

وتأخر تاريخ نظم هذه الفائية يجعلنا نعتقد أنه ظل يؤثر طيلة نظمه السقطيات تحامي هذا الروي للينه كما تحامى حروفًا أخرى لعسرها.

ولم تشغل الفاء في اللزوميات نفسها حيزًا واسعًا، فالفائيات فيها لم تتعد ٣٢ قطعة (٢،٢٪) بدا فيها الشيخ متساهلًا في ما اختاره لها من الأوزان وإن كان البسيط والوافر الجزلان قد اقتسما نصفها، فالطويل الذي كان يعده ملك الأوزان لم يُركب إلا في واحدة منها، وركب الكامل رغم قوته في ثلاث منها فقط. أما الدرعيات فقد خلت من هذا الروي مطلقًا (٠٪) لضعفه بالقياس إلى بداوة صياغتها ومضمونها المحمس.

---

(١) انظر المرشد: ٤٩/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٢٦٤.

●●● **العيـن:** تنتسب العين إلى القوافي التي وصفها الشيخ بالذلل[1] لكثرتها في الشعر، وكان المفروض أن تكثر في أشعاره كثرة القوافي الشريفة، لكن ما نظمه عليها في السقط لم يتعد أربع قطع (٤،٨٧ ٪)، وهو عدد ينبئ بأنه آثر التقليل منها رغم ذلها وسهولتها. ويبدو أنه كان يجدها لمخرجها الحلقي قريبة من العسر ومفتقرة إلى السهولة المطلقة التي توافرت في أخواتها الذلل، فهي قريبة من الحاء من حيث صفاتها لأنها وإن شاركت الذلل في صفة الجهر تشاركها في الشدة والمخرج الحلقي.

وهي تعد أقصى حروف الحلق، ولولا بحة في الحاء لأشبهتها لقرب مخرجها منها. ويعتبرها الفارابي من حيث الخصيصة الموسيقية كأختها من الحروف غير المصوتة التي لا تمتد بامتداد النغم، وهي لديه من الأصوات التي تبشع مسموع النغم إذا اقترنت بها[2]، وهذا ما يجعل فيها شيئًا من العسر باللقياس إلى غيرها من الذلل[3] يفسر قلتها. وإذا نحن استثنينا الأبيات الثلاثة التي قالها على لسان البلخي[4]، نجد عينيات السقط تنتمي كلها إلى السنتين السابقتين لإعلانه العزلة، فبسيطيته: (لا وضع للرحل إلا بعد إيضاع)[5]عراقية بعثها عندما رحل إلى بغداد إلى الإسفرائيني يستغيث به، وطويليته:

نـبـيٌّ مــن الــغــربــانِ لـيـسَ عـلـى شـرعِ

يـخـبـرنـا أنَّ الـشـعـوبَ إلــى صـــدعِ[6]

قالها وهو يودع أهل بغداد متألمًا لرحيله عنها، وطويليته الأخرى:

تحـيــة كـســرى فـــي الـسـمــاءِ وتُـبَّــع

لـربـعــك لا أرضـــى تـحـيــةَ أربـــع[7]

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٤٨٦ – ٤٨٧.

(٢) انظر الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٣) انظر المرشد: ٤٧/١.

(٤) قوله على لسانه: كم بلدة فارقتها ومعاشر ... يذرون من أسف علي دموعا. سقط الزند / ش: ص ١٦٨١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ٧٤١.

(٦) نفسه: ص ١٣٣٢.

(٧) نفسه: ص ١٤٨٧.

كتبها وهو في طريقه من العراق إلى معرة النعمان متأسفًا على الأيام والمجالس التي جمعته بعلماء العراق وأدبائها. وتقارب تاريخ نظم هذه العينيات وتأخره إلى مرحلة الكهولة، دليل على أنه ظل طيلة نظم السقطيات يتحامى النظم على العين، وشاهد على أن هذا الروي لم يجد له مكانًا في ديوان السقط إلا قبيل الاعتزال وتطليق الشعر. والظاهرة التي تلفت النظر في هذه العينيات أنها كانت كلها وليدة خاطر مهموم[1] ملأه الخوف واليأس والحزن والندم، فعينيته إلى الإسفرائيني كانت استغاثة عاجز ضرير اغتُصِب ماله فوجد نفسه غريبًا فقيرًا، والثانية كانت استسلامًا لليأس واعترافًا بالخيبة والفشل اللذين أرغماه على الخروج من بغداد وهو حزين، بينما كانت الثالثة ندمًا على الخروج من العراق والعودة إلى الشام، فلعله وجد العين أقدر الرويات على التعبير عن الهموم الحقيقية التي كانت تملأ نفسه. وما يميز هذه العينيات السقطية كونها كلها مطولات حرص الشاعر فيها على تجويد الصناعة مطوعًا الروي بحصر مجراه في الكسرة وحدها، ومقويًا الايقاع بركوب الأوزان الشريفة وحدها[2].

ولم تحظ العين في اللزوم متحركة وساكنة إلا بـ ٣٩ قطعة (٢،٤٦ ٪)، وهو عدد قليل يجعلها في الرتبة الحادية عشرة. وخلافًا لذلك احتلت في الدرعيات المرتبة الأولى مع اللام والنون بأربع قطع (١٢،٩ ٪) اقتسم مجراها السكون والحركات الثلاث، وتفوق فيها مشطور السريع الرجزي عددًا على الطويل والكامل، وبدا التجويد فيها واضحًا في سريعيته المشطورة: (جاء الربيع واطباك المرعى)[3]، وكامليته:

هم الفوارس بات في أدراعها

لغداة نجدتها ويومَ قراعها[4]

ونظم الدرعيات كان كما أوضحت مرتبطًا بمقصد نبيل وانفعال حماسي يرى الجهاد أسمى الأفعال، وكثرة العينيات وتقدمها في هذا الديوان الصغير ينبئ بأنه

---

(١) انظر تفصيل القول في ظروف رحلته إلى بغداد وعودته منها، في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) طويليتان وبسيطية.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٦١.

(٤) نفسه: ص ١٩٧٦.

وجدها قادرة على تصوير هذا الانفعال. وإذا نحن استأنسنا بكون عينيات السقط كانت مرتبطة هي الأخرى بما تجيش به النفس من انفعالات، أمكن تفسير ركوبه الاستثنائي لهذا الروي بأنه كان يجده أقدر على تصوير الانفعالات الصادقة منه على خدمة الصناعة الشعرية نفسها.

إن أكثر ما استعمله الشعراء قديمًا وحديثًا من الرويات ما نعته الشيخ بالقوافي الذلل، وهي قواف محببة إلى الغريزة لعذوبتها ورقتها، وقد وصفها بالقوافي المعجبة لطرب الأسماع لها. لكن انتسابه إلى مذهب التبادي الشعري وإلى عصر المعارف والعلوم، جعله يضع هذه الرويات المعجبة نفسها في رتب متفاوتة تدل على أنه كان يجد بعضها شريفًا قويًّا فيركبه مطمئنًا إليه، وبعضها الآخر مشوبًا بالليونة أو العسر فيقبله محترسًا. وإذا كان ذكر العين ضمن الذلل يدل على عدم نفوره من القوافي التي وصفناها بالمقبولة المستلانة، فإن كثرة ما نظمه على اللام وأخواتها تؤكد أنه كان يعد الرويات الشريفة القوية مكمن العذوبة المثلى في قوافي الشعر العربي.

II - **القوافي غير المعجبة**: يصف الشيخ بهذا المصطلح [١] القوافي التي قل استعمالها في الشعر العربي أو هجرت، وهي التي سماها في قسمته الثلاثية بالنفر والحوش[٢]. ويصفها أيضًا بالمتكلفة المتعسفة [٣]. وتعود هذه الأوصاف كلها إلى أنها رويات تعسر في البناء أو تجفو في السمع فتنفر منها الغريزة وتصد الشعراء عنها، إلا أن يتكلفوها فتشين نظمهم. ورغم اشتراك هذه القوافي في كونها غير محببة إلى الأسماع يجعلها الشيخ من خلال تقسيمها إلى مهجور وقليل في الاستعمال، متفاوتة في نفورها وعسرها وإساءتها إلى الشعرية، فبعضها قد يطوع فيذلل إذا كان الشاعر فحلًا مقتدرًا، وبعضها يظل نافرًا نابيًا في الأسماع ولو غازله أحذق الشعراء.

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٧/١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

وإذا كان سقط الزند يعد الديوان الذي انتسب به إلى الشعر وجود فيه صناعته مدة طويلة قبل أن يتكلف اللزوميات، فإن الاختبار الشعري الحقيقي للرويات غير المعجبة كان في قوافي السقطيات، أما ما جربه منها في اللزوم فقد كان اختبارًا نظميًّا لا يحمل في معظمه أية دلالة فنية إلا أن يكون فضحًا نقديًّا للجفاء والقبح.

إن التخوف من تهمة فقر المحفوظ المعجمي أصبح في عصر المعارف والعلوم يدفع الشعراء إلى ركوب كل حروف المعجم، حتى لا يحمل اقتصاره على القوافي المعجبة وحدها على العجز عن الوصول إلى ما سواها وتصيدها لقلة ما يختم بها من الكلمات، ولدرء تهمة العجز هاته لم يجد كبار الشعراء[1] كأبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وغيرهم بدا من المجيء بمثل الخائيات والشينيات والظائيات والغينيات، وإن كان بعضهم الآخر كأبي العلاء ومهيار قد آثر تحامي هذه الرويات المستقبحة والاكتفاء بما ترتضيه الغريزة.

وقد نفر الشيخ من ركوب الجيم والخاء وما أشبههما من الحروف النافرة لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلًا سجيحًا [2]، وحذر الشعراء من الوقوع في شرك الذاكرة المعجمية والتباهي بركوب كل أنواع القوافي، لأن أشعار القدماء الفصحاء ومن تأياهم من المحدثين تبين أن ما ارتضته غرائزهم من القوافي كان محصورًا في رويات بعينها لم يتجاوزوها إلا شذوذًا.

فامرؤ القيس لا يعلم في شعره شيء (على الطاء ولا الظاء ولا الشين ولا الخاء ونحو ذلك من حروف المعجم، وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روي بني على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ولا كثير من نظائرهن)[3]، والبحتري ذو شعر جم، ورغم ذلك لا يعلم في ما روي له شيء (على الخاء ولا الغين ولا الثاء إلا أن يكون شاذًّا لم يثبت في

---

(١) انظر دواوين الشعراء المسمين، والمثل السائر: ١/١٧٨.

(٢) انظر: الإنباه: ١/٩٣، حيث يشير إلى سبب تأليفه «سيف الخطب».

(٣) مقدمة اللزوم: ١/٣٠.

أكثر النسخ)[1]. ويبدو أن هذا التصور النقدي الجمالي لأصوات القوافي والفواصل قد وجد له صدى في الدرس النقدي بالمغرب والمشرق، فحازم يجعل التنناسب شرطًا في جودة البناء الشعري، والتقيد بهذا الشرط يلزم الشاعر بأن يختار قوافي بعينها ويهجر ما سواها[2].

وابن الأثير يدعو الناظم والناثر إلى تجنب (ما يضيق به مجال الكلام في بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين، فإن في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف المشار إليها، والناظم في ذلك أشد ملامة لأنه يتعرض لأن ينظم قصيدة ذات أبيات متعددة فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجه السمع لعدم استعماله)[3]، والشاعر في رأيه لا يعاب (إذا لم ينظم هذه الأحرف في شعره، بل يعاب إذا نظمها وجاءت كريهة مستبشعة)[4]، فإن كلف أن ينظم شيئًا عليها، فله أن يقول: (هذه الحروف هي مقاتل الفصاحة وعذري واضح في تركها، فإن واضع اللغة لم يضع عليها ألفاظًا تعذب في الفم، ولا تلذ في السمع)[5].

إن القوافي التي يركبها الشاعر لإظهار سعة محفوظه اللغوي قد تكون هي نفسها مقتل الشعرية، وأشعار الشيخ المجودة كانت مصونة من هذا التعسف. وإذا جاز أن ننسب الدواوين إلى ما اختصت به من رويات، فإن أدل وصف يمكن أن نصف به اللزوميات أنها ديوانُ القوافي غيرِ المعجبة نفرًا وحوشًا، أو ديوان مقاتل الفصاحة.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) انظر المنهاج: ص ٢٢٦.

(٣) المثل السائر: ١/ ١٧٨.

(٤) نفسه: ١/ ١٧٩.

(٥) نفسه: ١/ ١٧٩.

١ - **القوافي النفر:** يستعمل الشيخ مصطلح القوافي النافرة [(١)] لوصف كل القوافي التي تبشع الأشعار، لكنه في استعماله مصطلح النفر [(٢)] لم يكن يقصد إلا الرويات[(٣)] التي تبدو أقل بشاعة لتفاوتها في العسر وكراهة الاستعمال. وتختص القوافي النفر دون الحوش بكونها تستعمل ولا تهجر، لكن استعمالها يظل قليلًا لأن ما يصاغ منها في الغالب أبيات[(٤)] قليلة لا قصائد إلا أن تتكلف. وقد يركبها الشعراء الحذاق لتطويعها فيجودون، لكن ذلك لا يتأتى للواحد منهم إلا المرة أو المرتين، ولذلك لم يكونوا يجازفون بالإكثار منها. وفي استعمال الشيخ لبعضها محتشمًا ما يدل على حذره وتحذيره من مزالقها.

أ - **القــاف:** حرف لهوي عكدي قوي في السمع لجهارته واستعلائه[(٥)]، وما فيه من قلقلة ينجم عن كون الناطق به لا يستطيع أن يقف عليه إلا بصوت لشدة الحقر والضغط. ولاجتماع هذه الخصائص في القاف كانت رويًّا عسيرًا، ولذلك قلت في الشعر بالقياس إلى الذلل. ويرتبط روي القاف في تشبيهات الشيخ الشعرية بنعيق الغراب في قصيدته المشؤومة التي يوطئ فيها فيجعل قوافيها كلها غاق غـاق[(٦)]، ولا يشغل هذا الروي العسير في أشعاره المجودة حيزًا واسعًا، فالدرعيات تخلو منه مطلقًا (٠٪)، والسقط لا يضم إلا قصيدتين اثنتين (٢،٤٣ ٪): كاملية مضمومة من عشرة أبيات لا يبدو فيها أي أثر للجودة التي توسم بها سقطياته المشهورة، وبسيطية مطولة استطاع الشيخ فيها أن يطوع عسر القاف، فجاءت بمجراها المكسور جيدة عذبة في المسمع كأن القاف صارت فيها لتطويعه إياها من القوافي الذلل المستعذبة كما يتجلى من قوله:

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

(٣) وهي: الهمزة والجيم والخاء والزاي والصاد والضاد والطاء والقاف.

(٤) انظر المثل السائر: ١/١٧٩.

(٥) انظر الكشف: ١/١٣٧، ومتن الجزرية: ص ٧.

(٦) انظر سقط الزند / ش: ص ١٢٧٨، حيث قوله: من شاعر للبين قال قصيدة ... يرثي الشريف على روي القاف.

ارْقُــــدْ هَـنِـيـئًــا فَــإِنِّــي دَائِــــمُ الأَرَقِ

وَلاَ تَـشُــقْـنِـي وَغَــيْـرِي سَـالِـيـا فَـشُـقِ

يَــا لَـلْـمُـفَـضَّــلِ يَـكْـسُـونِـي مَـدَائِـحَـهُ

وَقَــدْ خَـلَـعْـتُ لِـبَــاسَ المَــنْـظَـرِ الأَنِــقِ

وَمَــا ازْدُهِــيـتُ وَأَثْـــوَابُ الـصِّـبَـا جُــدُدٌ

فَـكَـيْـفَ أُزْهَـــى بِـثَـوْبٍ مِـنْ صِـبـاً خَـلَـقِ

لِـلَّـــهِ دَرُّكَ مِـــنْ مُـهـرٍ جَـــرَى وَجَـــرَتْ

عُـتْـقُ المَـذَاكِـي فَـخَـابَـتْ صَـفْـقَـةُ الـعُـتُـقِ

إِنَّــا بَـعَـثْـنَـاكَ تَـبْـغِـي الـقَـوْلَ مِــنْ كَـثَـبٍ

فَـجِـئْـتَ بِـالـنَّـجْـمِ مَـصْـفُـودًا مِــنَ الأُفُــقِ

وَقَـــدْ تَـفَـرَّسْـتُ فِـيـكَ الْـفَـهـمَ مُـلْـتَـهِـبًـا

مِـنْ كُـلِّ وَجْــهٍ كـنَـارِ الـفُـرْسِ فـي الـسَّـذَقِ

أَيْـقَـنْـتُ أَنَّ حِـبَـالَ الـشَّـمْـسِ تُـدْرِكُـنِـي

لَمَّــا بَـصُـرْتُ بِـخَـيْـطِ المَـشْـرِقِ الـيَـقَـقِ[1]

وتأتي القاف في اللزوميات في الرتبة التاسعة بثلاثة وخمسين قطعة (٣،٣٤ ٪)، وهو عدد يجعلها أقرب القوافي النفر إلى الرويات المعجبة، وينبئ بأن الشيخ كان يعدها أقل أخواتها كراهة في الاستعمال. ولعل ركوبه الطويل والبسيط في معظمها كان تمييزًا لها، وإيماء إلى أن الشاعر الحاذق قد يستطيع إذا جود الصناعة أن يجعل من هذا الحرف رغم عسره رويًّا غير نافر.

ب - الضاد: يذكر الشيخ أن من المعروف بين الناس (أن الضاد يتعذر النطق بها إلا على العرب)[2]، وينبه على أن ذلك مفهوم إذا تفقد، وقد لاحظ أثناء زيارته لبغداد

---

(١) سقط الزند / التنوير: ١/١٤٢ - ١٤٣، وانظر شروح السقط: ص ٦٧٣.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٨.

أن المتفقهين من العجم لا يكادون ينطقون بالضاد صحيحة [1]. وينقل عن ابن دريد أنه كان يجعل الظاء هي المقصورة عليهم، وأن الضاد قد يستعملها بعض العجم[2] ويفسر هذا الاختلاف عدم اتفاق القدماء على تحديد خصائصها الصوتية، فبعضهم يجعلها كالجيم والشين من الحروف الشجرية، وبعضهم يجعلها كالطاء والظاء من الحروف المطبقة وهي حروف التفخيم[3]، ولعل عدم وضوح الصفات الصوتية لهذا الحرف الذي تنتسب إليه العربية كان من أسباب انصراف الشعراء عنها. ويظهر أن الشيخ حذا حذوهم في تحاميها، فكل ما نظمه عليها في السقط (٢،٤٣ ٪) بيتان من الكامل، وبسيطية متوسطة من ١٢ بيتًا تبدو الرويات فيها بعيدة عن العذوبة التي تطالعنا بها لامياته وميمياته، كما يشهد بذلك قوله في مطلعها:

منكَ الصدودُ ومني بالصدودِ رضَى

من ذا عليَّ بهذا في هواكَ قَضَى[4]

وتتأخر رتبة الضاد في اللزوميات تأخرًا واضحًا إذ لا يتجاوز ما بني عليها منها ١٢ قطعة (٠،٧٦ ٪)، وهو عدد زهيد ينزل بها إلى رتبة القوافي الحوش، بل إن ما نظمه الشيخ على الشين والثاء والذال على قبحها يزيد في هذا الديوان على ما نظمه عليها. ويعتبر هذا التقليل تنفيرًا ضمنيًّا من عسرها، فعجزها عن أن تجد لها مكانًا متقدمًا في اللزوم – رغم تساهل الشيخ فيه – يعد دليلًا على أنه اقتنع بأن هذا الروي الجافي لا يطوع. ويشهد على ذلك أنه لم يسمح له عند عودته إلى الشعر المجود بالتسلل إلى درعياته (٠٪).

---

(١) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٥٨.

(٢) نفسه: ورقة ٢٥٨.

(٣) الكشف: ١/١٣٧.

(٤) سقط الزند / ش: ص ٦٥٤.

ج – **الهمزة**: حرف هجين[1] اختلف القدماء فيه فألحقه بعضهم بحروف اللين، وألحقه بعضهم الآخر بالحروف الحلقية [2]. ويرجع الشيخ هجنة الهمزة إلى أنها (تُبدل العين وتجعل بين بين، وتكون تارة حرف لين وتارة مثل الصامت الرصين، فهي لا تثبت على طريقة ولا تدرك لها صورة في الحقيقة)[3]، ويعد هذه الهجنة مسامحة منها لا تشاركها فيها الحروف الأخرى[4]. وأكثر ما تستعمل الهمزة في القوافي ممدودة لخفتها النسبية في السمع بالقياس إلى الصور الأخرى للهمزيات، ورغم ذلك يحذر الشيخ الشعراء من ركوبها مصرحًا بأن المد (في القصائد سبيل منكوب)[5]. وهو لا يقصد عسر الهمزة من حيث هي صوت، ولكن عسرها من حيث هي حرف لا تدرك له صورة واحدة ثابتة، فالهمزة كما بين هو نفسه في كلامه السابق لها ثلاثة أوجه[6]: التحقيق عندما تعطى حقها من الإشباع فتكون حرفًا صامتًا، والتخفيف عندما لا تعطى حقها من الإشباع فتكون لينًا، لكنها تكون بين بين مصرفة بمنزلة سائر الحروف التي تحرك، ثم التحويل الذي تصبح به ياء أو واوًا، والوجهان الأخيران متشابهان في الخط وإنما تحكمهما المشافهة، وإليهما يشير الشيخ باللين والنبر في قوله:

لعبتْ بهِ أيامُهُ فكأنَّهُ

حرفٌ يلينُ في الكلام وينبرُ[7]

وطبيعة العلاقة بين الهمزة والنبرة أن (النبرة هي أيضًا همزة بوجه ما، وبينهما فرق يسير)[8]، لكن هذا الفرق اليسير كاف عند بناء القوافي لتضليل أحذق

---

(١) المرشد: ١/٦٤.

(٢) انظر الكشف: ١/١٣٩، ولسان العرب: باب الهمزة.

(٣) رسائله / عطية: ص ٣٧.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٦ – ٤٩٧.

(٥) رسالة الغفران: ص ٤٨٥.

(٦) انظر لسان العرب: ١/١٩.

(٧) اللزوم: ١/٤٤٥. وانظر قوله في: ٢/٧٩: خففي الهمز في النوائب عني ... واحمليني على قراءة ورش.

(٨) انظر الموسيقى الكبير: ص ١١١٧.

الشعراء وجرهم إلى عيوب يفضحها الإنشاد. فالفعل يفاجيء في أحد أبيات ابن أبي حصينة[1]((مهموز في أول البيت، وفي آخره لا يهمز لأن الهمزة تصير باطلة، ولا اختلاف في أن ذلك جائز. ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (... يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجئ بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية)[2]، والتخفيف الذي يشير إليه الشيخ هو التحويل الذي ذكره أبو زيد الأنصاري[3]، وهو نفسه ما يصفه البطليوسي بالتخفيف البدلي في شرحه لقول أبي العلاء:

حـــــرامٌ أن يـــــــراقَ نجـيـــعُ قـــرنٍ

يـــجـوب الـنـقـعِ وهـــو إلـــيَّ لاجـي

فالشاعر قد أراد – في رأي الشارح – «لاجيء» (فخفف الهمزة تخفيفًا بدليًّا، أعني أنه أبدلها ياء محضة فلذلك جعلها إطلاقًا، ولو خففها تخفيفًا قياسيًّا لم يجز أن يجعلها حرف إطلاق، لأن الهمزة إذا خففت تخفيفًا قياسيًّا فهي في حكم المخفف، والإطلاق لا يكون إلا بحروف اللين أو بالتنوين في بعض اللغات)[4]. ومقصوده أن التخفيف القياسي يجعل الهمزة بين بين كما ينطق بها في قراءة ورش[5]، وورودها كذلك يخل بالوصل الذي يجب أن يكون مدًّا صريحًا أجوف، ولذلك وجب حمل التخفيف في مثل هذه القصائد على الإبدال. وإبدالها مطرد في كل ما أشبه قول الشيخ:

يـــهـــونُ عـــلـــيَّ والحـــــدثـــانُ طـــاغٍ

أتـــنـــذرنـــي الـــفـــوارسُ أم تـــفـــاجـي

---

(١) قوله: على ملك يفاجئ كل خطب ××× فيقهر بالعزيمة من يفاجي ، ش. ديوانه: ١١٣/١.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ١١٣.

(٣) انظر لسان العرب: ١٩/١.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٧، والبيت من الدرعيات. انظر نفس الصفحة.

(٥) انظر لسان العرب: ١٨/١، حيث التنبيه على أن النطق بالهمزة بين بين تحكمه المشافهة ويكون رسمه في الخط واحدا. وانظر: ١٩/١، حيث النص على أن للهمز ثلاثة أوجه: التحقيق والتخفيف والتحويل.

فقد (أراد تفاجيء بالهمز، فخفف تخفيفًا بدليًّا لا قياسيًّا، ولذلك جعلها إطلاقًا. ولولا ذلك لم يجز)[1]. ومثل ذلك جعلها ردفًا في قوله:

على أُممٍ إني رأيتك لابسًا
قميصًا يحاكي المساءَ إن لم يساوه[2]

لكن حكم التخفيف في الوصل أو الردف والتأسيس ليس واحدًا من حيث الجواز عندما تكون الهمزة هي الروي، فالبحتري قد أتى في إحدى همزياته مع ما بناه على مثل سمائه بقوله:

أعطى القليلَ وذاكَ مبلغُ قدره
ثمَّ استردَّ وذاكَ مبلغُ رائِهِ

فقد أراد رأيه فقلب الياء همزة، ومذهب الشيخ أن حال (الياء ها هنا مع الهمزات في مائه وسمائه أقبح من حال الواو في قوله «شاوك»، لأن الهمزة ها هنا روي وتغييرها قبيح. والاختلاف في صيرورتها ياء كالاختلاف في الواو)[3]. ومقصود الشيخ أن جعل الهمزة لينًا أو العكس يعد عيبًا، وأن الجمع بين الياء والهمزة في نفس القصيدة عيب كذلك، إلا أن الجمع بينها وبين الواو في مثل قول نفس الشاعر:

يأبى سموُّكَ واعتلاؤكَ
إلا التي فيها سناؤكَ
عمري لقد فتَّ الرجا
ل وبانَ يوم السبقِ شاؤكَ

يكون أقل قبحًا لأنها تكون دخيلًا يجوز تغييره[4]. ومصدر القبح لديه هو التباعد

(١) شرح البطليوسي/ ش: ص ١٧٣٩. والبيت من نفس الدرعية الجيمية.
(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٠٩.
(٣) عبث الوليد: ص ٣٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١/ ٢٩.
(٤) نفسه: ص ٣١. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ١/ ٣٧.

بين الهمزة المحققة في مثل سمائه والياء الخالصة في مثل رأيه، لوجود منزلة متوسطة بينهما تحقق فيها الهمزة وتسهل فتكون بين بين، لا هي بالصامت ولا باللين الصائت. وينجم عن هذا أن الشاعر الذي يخفف الهمزة في اليائيات[1] مثلًا ليجعلها ياء، يخرج إلى المنزلة الوسطى ولا ينتقل إلى الياء الصريحة، وأن من يقلب الياء همزة في الهمزيات يخرج إلى نفس المنزلة البيْن بَيْن ولا يجعلها محققة مشبعة. والخط لا يفضح هذا العيب، لكن تمثل الأبيات منشدة يكشف عن أن الهمزة المسهلة تصبح رويًّا ثانيًا في نفس القصيدة إلى جانب الهمزة المحققة في الهمزيات، أو إلى جانب الياء الصريحة في اليائيات، والجمع بين أكثر من روي في القصيدة الواحدة يعد من أشنع عيوب القافية [2].

ولذلك حذر الشيخ الشعراء من سبيل الهمزة المنكوب الذي يغرر بأحذق الشعراء. فالشرك الذي وقع فيه البحتري باستعماله ياء رأيه مهموزة (رائه) في القوافي مع مثل سمائه ومائه، قد وقع فيه أبو تمام نفسه في قوله مستعملًا نفس الكلمة:

لـسـتُ الـفـتـى إن لـم تُـغَـرِّ مـدامـعًـا
مــن مــائــهــا والــوجــد بــعــد بمـائـه

وإذا رأيــتَ أســى امــرئٍ أو صـبـره
يــومًــا فــقــد عــايــنــت صــورة رائــه

وهذا لدى الشيخ (شيء استعمله الطائي وغيره، فأما مذهب سيبويه في ذلك فإذا حمل عليه كان كالعيب، لأنه لا يجعل همزة حوبائه وما كان مثلها إذا خفف في هذا الموضع ياء خالصة ولكن يكون بين بين. وياء رأيه ياء خالصة لا يجوز قلبها إلى الهمزة في هذا الموضع فيقع الاختلاف في الروي. فأما غير سيبويه فلا يبعد في مذهبه أن

---

(١) أو في الواويات لتكون الهمزة واوًا.

(٢) انظر خاتمة هذا البحث، وانظر الإقناع: ص ٨١، والعمدة: ١/١٦٦، حيث يسمي العلماء هذا العيب بالإكفاء أو الإجازة / الإجارة.

يجعل همزة حوبائه ومثلها إذا خفف ياء، وهو مذهب ضعيف. ونحو من ذلك ما جاء في شعر أبي النجم لأنه قال: (هل تعرف الربع عفت جِواؤهْ)، وقال فيها: (وعز شأو المغربين شاوه)، فواو شأوه لا يجوز أن تهمز، وهمزة «جواؤه» لا يجوز أن تجعل واوا خالصة)[١]. وتضعيفه مذهب من خالفوا سيبويه يدل على أنه كان يعد مثل هذا التقريب بين الهمزة المخففة البين بين، وبين الياء الخالصة في قوافي القصيدة الواحدة جمعًا معيبًا بين رويين مختلفين لا يقبله ولو كان الاستعمال لشاعر مصطفى كأبي تمام.

وقد حاول ابن المستوفى كعادته في الاستدراك على الشيخ رد هذا الرأي، متعللًا بأن المنشد (إذا جعل همزة «حوبائه» ياء خالصة ولا تكون بين بين جازت أن تقع رويًّا مع ياء «رأيه»، لأنه ياء خالصة في الأصل)[٢]. وكلامه يبدو تحصيل حاصل لأن هذا الرأي لم يغب عن بال الشيخ، لأنه ذكره وأشار إلى ضعفه بالقياس إلى مذهب سيبويه. والمستغرب أن ابن المستوفى وهو يتصيد الهفوات يعود فيردد نفس الكلام الذي انتقده مبتهجا بما اعتقد أن الشيخ قصر فيه، كما يتجلى من قوله مستدركًا على الشيخ: (وقوله: «لا يجوز قلبها في هذا الموضع» بعيد من القول الصحيح، لأنه لا يجوز قلبها أبدا إذ ليست بهمزة، والهمزة إذا كانت بين بين كانت في حكم المخففة، وإذا كانت كذلك لم يجز مع ياء «رأيه» الخالصة فيختلف الرويان... وأغفل أبو العلاء رحمه الله القول في همزة رائه، وهي في هذا الموضع لا تكون إلا مبدلة، لأن المخففة[٣] في حكم المحققة بدليل رؤيا ونؤي إذا خففا. قاله أبو الفتح ابن جني)[٤].

ودلالة الموضع في كلام الشيخ ليست هي الدلالة الصرفية التي فهمها ابن المستوفى، لأنه يقصد به ورودها رويًّا لا وصلًا كما في قوله لاجي وتفاجي، وورودها في موضع الروي يجعل حكمها مختلفًا عن حكمها عندما تكون في موضع الوصل

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤.

(٢) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش ٢.

(٣) يبدو أن هذه الكلمة مصحفة لأن السياق يقتضي « المحققة».

(٤) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٤ - هامش: ٢.

أو الردف كما أوضح في مقارنته بين قبح رائه وشاوك. وقد كان الشيخ صريحًا في إشارته إلى أن الهمزة تخفف في آخر البيت فتصير باطلة[1] وتصبح وصلًا، وهذا ما قصد إليه البطليوسي حين فسر هذا الاستعمال في شعر الشيخ بأنه تخفيف بدلي لا قياسي، وما توهم المستدرك أن الشيخ أغفله في حديثه عن رائه ليس كذلك، لأن الهمزة ليست في موضع الوصل حتى تحمل على الإبدال كما ظن. ويبدو أن الشيخ كان يعتقد بأن رويًّا كهذا تحف به المزالق أولى بأن يتحاماه الشعراء ويحترسوا منه لأن سبيله كما قال منكوب، وقلة عدد ما ركبه منه في متنه الشعري يدل على أنه كان يتنكبه، فالسقط لا يضم إلا همزية واحدة (١،٢١ ٪) ممدودة تعود إلى مرحلة الشباب ركب فيها الطويل، وضم مجراها فاكتسبت قوة تناسب الفخامة التي تطلبها الفخر كما يتبين من قوله في مطلعها:

ورائـــــي أمـــــامٌ والأمـــــامُ وراءُ
إذا أنـــا لـــم تـكـبـرنـي الـكـبـراءُ[2]

وتأتي الهمزة في اللزوم في الرتبة الرابع عشرة بـ ٣٠ قطعة (١،٨٨ ٪) متحركة وساكنة، اقتصر فيها على الأوزان التي ركبها في القوافي الشريفة أي الأوزان الجزلة شريفةً وقويةً، وعلى السريع والخفيف، وكأنه كان ينصح الشعراء بجعل هذه الأوزان سبيلًا إلى التغطية على هجنتها. أما الدرعيات فتبدو الهمزة فيها منافسة للراء والباء وهما الرويان الشريفان، فقد جاء بها الشيخ في قطعتين (٦،٤٥ ٪) اثنتين: بسيطية مكسورة المجرى ومنسرحية مفتوحة، لكن هذه المنافسة تظل صورية لأن مجموع أبياتهما لا يتجاوز ١٩ بيتًا. وما يلاحظ فيها أن الشيخ اختار لهما الضمة التي جاء بها في الهمزية السقطية، وأتى بهما غير مردوفتين خلافًا لها، وهو استعمال يوحي بأنه أراد تطويعهما غير ممدودتين. وبرودة المنسرحية تطالع المتلقي من قوله في أول أبياتها:

---

(١) انظر ما تقدم، وشرح ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٣٩٢.

قــل لــســنـــانِ الــقــنـــاةِ كــيــفَ رأى

أخـــلــف مــا كـــان فـــي الــطــعـــانِ وأى[1]

أما البسيطية فقد جعلتها الكسرة رغم قصرها نموذجًا لما يمكن أن يكون عليه تجويد الهمزيات كما يتبين من قوله:

أعـطـيـتِ عـمـرًا وكــم أفـنــيـت مــن ملإ

وإن صــمَــتِّ فـكـم خـبَّــرتِ مــن نــبـإ[2]

لكن نجاحه في تطويعها لا ينفي عنها كونها تظل لديه رويًّا يحترس منه لكثرة زلل الشعراء فيه.

د - **الحــاء**: صوت حلقي مهموز غير شديد، وهو لدى الفارابي صامت يبشع مسموع النغم إذا اقترنت به لأنه لا يمتد بامتدادها[3]. والشيخ يعده حرفًا بعيدًا عن السهولة التي ترتاح إليها الأسماع[4]، ويذكر في سياق هزله الجاد أن الشاحج لو نظم بيتًا أو بيتين لجعل الروي حاء لأنها من شكل صوته[5]. ولم يأت في سقط الزند إلا بحائية واحدة (١،٢١ ٪) أجاب بها عن قصيدة من نفس الوزن والروي، وهي مطولة جمع فيها مجودًا بين عذوبة الوافر وامتداد الفتحة. وبعض الفضلاء يرون أن مجيء الفتح مع حروف الحلق ما عدا الهاء، قبيح للغاية ويسبب البحة في الإلقاء[6]، لكن الجودة في حائية الشيخ بينة، وطولها المتميز دليل على أن غريزته جعلته يحس بأنه استطاع أن يذلل فيها عسر هذا الروي، ويشهد على ذلك قوله فيها:

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠٨.

(٢) نفسه / شروح السقط: ٢٠١٣.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٤) انظر الإنباه: ٩٣/١، حيث يشير القفطي إلى أن أبا العلاء نوع الحروف التي تعتمد عليها سجعات كتابه سيف الخطب، لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سجيحًا سهلًا.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٦) انظر المرشد: ٦٩/١.

ألاحَ وقــد رأى بــرقًــا مـلـيـحًـا
سَــرى فـأتــى الحُــمَّــى نـضـوا طـلـيـحًـا
كـمـا أغـضــى الـفــتــى لـيــذوق غـمـضًـا
فـصـــادف جـفـنـه جـفـنًـا قـريـحـا[1]

ولعل وقوع الحاء بين الوصل والردف كان وراء بعدها عن القبح الذي يشير إليه الناقد، ويقوي هذا أن عنوبتها تزداد كلما أتى الردف ياء، وكثرته في القصيدة تنبئ بأن الشيخ كان يجده الأليق بالحائيات المفتوحة المجرى كما وجد الألف محسنًا للحائيات المكسورة. فاستحسانه حائية عبيد[2] ينبئ بأنه كان يرى وقوعها بين مد سابق ومد لاحق سببًا في حسن مسموعها وصلاحها للتلحين، خصوصًا إذا تباعد المدان.

وتأتي الحاء في اللزوم متحركة وساكنة في الرتبة الخامسة عشرة بتسعة وعشرين (٢٩) قطعة بنى نصفها على الطويل والبسيط، وبدا فيها ميالًا إلى تقديم المنسرح والمتقارب على الوافر والكامل. أما الدرعيات فقد اكتفى فيها بمقطوعة[3] من خمسة أبيات منحها الضم والتأسيس بعض البروز، لكنها لا ترقى إلى جودة سقطياته.

هـ – **الـزاي:** صوت أسلي صافر يجمع بين الجهارة والرخاوة، وقد اكتملت خصائصه في السين فقل في الشعر وكثرت. ولم يستقبح الشيخ الزاي صراحة، لكن ذكره لرائية الشماخ مقترنة بقوافي رؤبة والعجاج التي وصفها بأنها نافرة غير معجبة [4]، ينبئ بأن غريزته لم تكن ترتاح إليه رغم أن الأصمعي جعل هذه الزائية أجود ما

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٢٣٧.
(٢) قوله: ودع لميس وداع الوامق اللاحي ... قد فنكت في فساد بعد إصلاح. انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٤.
(٣) قوله في الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١١: رميح أبي سعد حملت وقد أرى .. وإني بلدن السمهري لرامح.
(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٥.

قيل على هذا الروي[1]. ويستشف ذلك من قوله على لسان ابن القارح مخاطبا الشماخ: (لقد كان في نفسي أشياء من قصيدتك التي على الزاي...)[2]. وللشيخ في أشعاره المجودة زائية واحدة (١،٢١ ٪) خص بها السقط دون الدرعيات (٠٪) وركب فيها الرجز المقصد وكأنه وجد سرعته وخفته الإيقاعية المعتدلة أنسب للزائيات من غيرها، فالإنشاد الرجزي المقصد يجعل الزايات تبدو كالمخلصة من عسرها كما يتبين من قوله:

أهاجكَ البرقُ بذات الأمعزِ

بين الصراةِ والفراتِ يجتزي

وعدتني يا بدرها شمسَ الضحى

والوعد لا يشكر إن لم ينجزِ

يستقصرُ العيسَ على بعد المدى

وهن أمثال الظباء النقَّز

والبدرُ قد مدَّ عماد نوره

والليلُ مثل الأدهمِ المقفزِ[3]

وتحتل الزاي في اللزوم الرتبة السابعة عشرة بعد معظم أخواتها النفر بـ ٢٣ قطعة (١،٤٤ ٪) يظهر من تفوق الخفيف فيها مع الكامل على الطويل والبسيط والوافر، أنه كان يحس بأن قوة الأوزان الشريفة وعذوبتها لا يغيران كثيرًا من وقعها في السمع. ورغم التزامه بتكلف المجيء برويات اللزوميات ساكنة ومحركة بالحركات الثلاث لم يقيد الزاي إلا في قطعة واحدة[4]، وهو ما يوحي بأن أبشع صورها الصوتية لديه صفيرها وأزيزها عندما تسكن.

---

(١) فحولة الشعراء: ص ٥٣، حيث قوله: (ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ ولو طالت قصيدة المتنخل اليشكري كانت أجود منها).

(٢) رسالة الغفران: ص ٢٣٨.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٤١٤ – ٤٢٢.

(٤) قوله في اللزوم: ١/٦٣٦: بقائي الطويل وغيبي البسيط ... وأصبحت مضطربًا كالرجز.

و - **الطــاء**: صوت مفخم[1] يشارك التاء في الشدة والمخرج النطعي، ويختلف عنها بكونه مجهورًا مطبقًا مستعليًا، بينما توصف هـي بأنها مهموسة منفتحة مستفلة. وتوصف الطاء بأنها من الحروف المحقورة التي تحقر في الوقف وتضغط عن مواضعها، وتعتبر من حروف القلقلة التي لا يوقف عليها إلا بصوت لشدة ما يقع عليها من حقر وضغط. وإذا كانت صفاتها هاته قد مكنتها من أن تمتص في أوائل الكلمات خصائص التاء في مثل (اضترب / اضطرب)، فإنها غالبا ما تترك لها مكانها في أواخر الكلمات لقوتها وفخامتها المفرطة، وهي نفسها الخصيصة التي تجعلها في القوافي جافية. وقد نص الشيخ على أنها روي نافر غير معجب [2]، فشعره المجود لا يتضمن إلا طائية واحدة اختص بها السقط (١،٢١ ٪) دون الدرعيات (٠٪). والطريف أن الطاء التي جعلها من القوافي غير المعجبة تعد من بين آخر الرويات التي ركبها قبيل أن يعلن توبته من الشعر، والعلة في ركوبها أنه خاطب بها أحد علماء العراق المتبحرين في اللغة.

وقد وفر لطائيته المطولة هذه كل مظاهر العناية والتجويد، فركب فيها الطويل لشرفه وعذوبته واختارالضمة لقوتها، وانتقى الصور والأخيلة وبدَّى المعجم وفخم الجمل الشعرية، مطوعًا بكل ذلك نفور الروي ومذيبًا فخامته الزائدة وسط فخامة الصياغة البدوية، وكأنه أراد أن يجعل مسك ختام السقطيات يفوح من عسر الطاء نفسها كما يستشف من قوله:

لمن جيرة سيموا النوالَ فلم ينطو ... يظللهم ما ظل ينبته الخطُّ

رجوتُ لهم أن يقربوا فتباعدوا ... وألا يشطوا بالمزارِ فقد شطُّوا[3]

---

(١) الكشف: ١٣٧/١.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٦٠٦ – ١٦٠٨.

وتنزل رتبة الطاء في اللزوم عن رتبة القاف والجيم والهمزة والحاء، فعدد الطائيات فيه لا يتجاوز ٢٤ قطعة (١،٥١ ٪)، لكنها متقدمة على الزاي والصاد والضاد. والأوزان الجزلة هي الغالبة في طائيات اللزوم، فثلثاها مبني عليها وإن كان التقدم فيها للبسيط والكامل. وتنبئ كلفة التزام الحركات الثلاث والسكون في هذا الديوان بأن الطاء سترد بهذه المجاري كلها، ورغم ذلك نلاحظ أن كونها من حروف القلقلة المحقورة قد جعل الشيخ يكتفي بالتمثيل لها ساكنة بلزومية وحيدة، إيماء منه إلى بشاعة ورودها مقيدة.

ولعل ما يلفت النظر في هذه القطعة أنه التزم فيها قبل الطاء حرفًا آخر من حروف القلقلة هو القاف، وكأنه أراد أن يجرب مدى قدرة هذا الحرف على امتصاص الصوت الموازي الذي يصاحب الطاء عند الوقف عليها، وعلى التخفيف من عسرها ساكنة. ويظهر من قلة عدد الأبيات الأربعة التي اكتفى بها أنه وجد هذا العسر أرسخ من أن تخففه القاف أو غيرها، كما يتضح من قوله فيها:

يغني الفتى ملبسًا يُسَتِّرُهُ
وقوتُه في دجى الظلام فقط
وحظُّه أن يكون منفردًا
كطائر لا يراعِ أين سقط[1]

ز - **الجيم**: حرف شجري كالشين مجهور خلافًا لها، وهو من حروف القلقلة المحقورة، وخصائصه هذه تجعله من الرويات العسيرة. ويقرن الشيخ الجيم بقوافي رؤبة غير المعجبة، ويجعل ذلك إيماء إلى عدم استحسانه جيمية الشماخ [2]. والجيم لديه من الحروف غير السهلة التي تجفوها الأسماع، وقد صرح بأنه هجرها في

(١) اللزوم: ٢/١١١
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٢٦٨، ورسالة الغفران: ص ٢٣٨.

فواصل سيف الخطب لأن الكلام المقول في الجماعات ينبغي أن يكون سهلا[1]. ويظهر نفوره من عسر الجيم رويًّا في هجره لها في أشعاره المجودة، فالسقط يخلو من الجيميات مطلقًا (٠ ٪)، والدرعيات تضم جيمية واحدة مكسورة المجرى ركب فيها الوافر، وبدا فيها موفقا في تطويعه عسر الروي واستثمار قوته المفرطة في تبدية الصياغة وتفخيم نفسها الحماسي كما هو بين في قوله:

ألــم يـبـلـغـكَ فـتـكـي بـالمـواضـي
وسـخـري بـالأسـنَّـة والـزجـاجِ
وأنـي لا يـغـيـر لـي قـتـيـرًا
خـضـابٌ كـالمـدام بـلا مـزاجِ
مـنـعـت الـشـيـبَ مـن كـتـم الـتـراقـي
ولـم أمـنـعـهُ مـن خـطـر الـعـجـاجِ
فـهـل حـدَّثـتَ بـالـحـربـاء يـلـقـى
بـرأس الـعـيـر مـوضـحـة الـشـجـاج[2]

ويبدو أن مجيئه بالجيم في درعياته وتطويعه لعسرها كان ثمرة للتجارب التي اختبر فيها في لزومياته مدى استجابة هذا الروي للتطويع، فقد بلغ ما نظمه عليه فيها ٣٨ قطعة (٢،٤٠ ٪)، وكثرتها النسبية هذه جعلتها تبدو أبرز القوافي النافرة في هذا الديوان بعد القاف. وعندما نقارن مجرى الدرعية ووزنها بنظائرها في هذا الديوان نلاحظ أن نصف الجيميات فيه مبني على الكسرة[3]، وأن أربعا من الوافريات الخمس التي ركبها الشيخ فيها اقترنت بهذه الحركة، وهو ما يؤكد أن مجيئه بالجيم في

---

(١) انظر ما تقدم، والإنباه: ١/٩٣.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٠ – ١٧٢٣.

(٣) المضمومة ١٠، والمفتوحة ٧، والساكنة ٢، والمكسورة ١٩.

الدرعيات رغم كونها من الشعر المجود كان اطمئنانًا إلى هذا الروي، إحساسًا منه بأن عسره قد يلين إذا ركب الشاعر الوافر وكسر المجرى. والتأمل في قوله:

وصفتك فابتهجت وقلت خيرًا
لتجزيني فأدركني ابتهاجي
إذا كان التقارض من محال
فأحسن من تمادحنا التهاجي

وقوله:

إذا أثنى عليَّ المرء يومًا
بخيرٍ ليس فيَّ فذاك هاجِ
وحقِّي إن أساء افتراه
فلؤم من غريزتيَ ابتهاجي

يكشف عن أن هاتين اللزوميتين[1] كانتا إرهاصًا بقوله بعد ذلك في الدرعيات:

يُصيحُ ثعالبَ المران كربا
صياح الطير تطرب لابتهاج
فلو كان المثقفُ جملةَ اسمٍ
أبى الترخيمَ صارَ حروفُ هاجِ[2]

ح – **الصاد**: حرف صافر كالزاي والسين، ويشارك هذه الأخيرة في المخرج والهمس، لكنه يختلف عنها بكونه من حروف الإطباق المفخمة، ولذلك خفت السين بالقياس إليه ورقت فكثرت في القوافي خلافًا له. ويصف بعض الفضلاء الصاد بأنها لعسرها قتب أشرس[3]، وقد عدها ابن الأثير من بين أشد الحروف كراهة في

(١) انظر اللزوم: ١/٢٧٩.
(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٢٣ – ١٧٣٦.
(٣) المرشد: ١/٦٠.

السمع[١]. ورغم أن الشيخ يعد صادية عدي بن زيد بديعة[٢] من أشعار العرب، يبدو من تلميحه إلى تأخر صادية ابن دريد[٣] ووصفه لصادية امرئ القيس بالكلمة[٤] أنه كان يستقبح هذا الروي.

ويتجلى استقباحه للجيم رويًّا في هجره لها في شعره المجود وعدم مجيئه بها(٠٪) لا في السقط ولا في الدرعيات. ويبدو الحيز الذي تشغله الصاديات في اللزوميات نفسها ضيقًا، فعددها لا يتعدى ١٢ قطعة (٠،٧٥ ٪) تنزل بها إلى الرتبة الثانية والعشرين، وهي رتبة تبعدها عن أخواتها النفر وتلحقها بالحوش. ومما يلاحظ في تجريبه جرس الصاديات أنه اقتصر في ما التزمه قبل الروي من حروف على أصناف ثلاثة: الصاد نفسها في ثلاث قطع أصبحت فيها الفخامة مفرطة كما يتبين من قوله في إحداها:

إذا قصَّ آثاري الغواةُ ليحتنوا
عليها فودي أن أكون قصيصَا
من الطيرِ أو نبتًا بأرض مظلة
وإلا فظبيًا في الظباء حصيصَا[٥]

واللام أو الراء في أربع منها لقبولها التفخيم ومجانستها الصاد بذلك، لكن هذا التجانس لا يقلل من عسرهذا الروي، ولكنه يزيده عسرًا لما يجده المنشد من عنت في اضطراره إلى الانتقال من فخامة اللام والراء إلى فخامته، كما يتجلى في لزوميتيه[٦]:

---

(١) المثل السائر: ١/١٧٩.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ١٨٦، حيث ينعت بهذا الوصف قول عدي: أبلغ خليلي عبد هند فلا ... زلت قريبًا من سواد الخصوص.

(٣) قوله: يسعد ذو الجد ويشقى الحريص ... ليس لخلق عن قضاء محيص. انظر رسالة الغفران: ص ١٨٩.

(٤) انظر رسالة الغفران:ص ٣١٦، حيث يبدي عدم ارتياحه لقول امرئ القيس:
على نقنق هيق له ولعرسه ... بمنقطع الوعساء بيض رصيص.

(٥) اللزوم: ٢/٨٤.

(٦) نفسه: ٢/٨٧.

لقد حرصوا على الدنيا فباتوا
فلا تكُ في الحياةِ من الحراصِ
وأودعهم على كرهٍ ثراهمْ
فأرضُ القومِ خاليةُ العراصِ

و:

وقعنا في الحياةِ بلا اختيارٍ
وخالقنا يعجِّلُ بالخلاصِ
ركبنا فوقَ أكتاد الليالي
فواها ما أخبَّك من قلاصِ

ثم القاف في خمس منها لقوتها وقدرتها على امتصاص فخامة الصاد وتقريبها من رقة السين. وإكثاره من لزوم القاف قبلها ينبئ بأنه وجدها أقدرالحروف على تليين الصاد وترقيقها، لكن ذلك لا يتأتى للشعراء إلا في سياق لزوم ما لا يلزم، وهي طريقة تحمل على التكلف لا الطبع. ولم يفت الشيخ أن ينظر إلى صادية عدي المذكورة، وذلك في قوله في فصل الصاد الساكنة:

قد عمَّنا الغشُّ وأزرى بنا
في زمنٍ أعوز فيه الخصوصْ[1]

إلا أن الصاد تظل كما قيل قتبًا أشرس ورويًّا لا يذلل.

إن ما يميز القوافي الموسومة بالنفر كونها رويات متفاوتة العسر قد يفلح الشاعر الحاذق مرة أو مرتين في تطويعها، لكنه يظل عاجزًا عن تذليلها. وإذا كان الشيخ قد اختار القاف لتليين جموحها، فجمعه بينهما كان جمعًا مقصودًا بين طرفي هذه المجموعة، فالقاف هي أقلها عسرًا وأقربها إلى القوافي الذلل، والصاد أجمحها وأبعدها عنها، وعدم عودته إليها في الدرعيات دليل على أنه كان يائسًا من تطويعها.

(١) اللزوم: ٢/٨٨.

٢ - **القوافي الحوش:** يخلص ابن الأثير من حديث عن مقاتل الفصاحة إلى أن أشد هذه الحروف كراهة (أربعة أحرف وهي: الخاء والصاد والظاء والغين)[١]، ويجعل التاء والدال والسين والطاء دونها كراهة. وذكره الصاد معها يدل على أنه كان يخلط بين القوافي الحوش والقوافي النفر اللتين جعلهما الشيخ مجموعتين متمازيتين، فمفهوم مقاتل الفصاحة لدى ابن الأثير مستمد من التقسيم الثلاثي الذي جعل فيه الشيخ - في مقدمة اللزوم - القوافي مجموعات ثلاثًا: الذلل والنفر والحوش، إلا أن الناقد خلط بين المجموعتين الأخيرتين فأصبحت لديه مجموعة واحدة عبر عنها بالمصطلح المذكور.

ويبدو أن هذا الخلط نشأ عن نظر ابن الأثير إلى اختلاف أعداد الرويات غير المعجبة في اللزوميات، وإلى تفاوت رتبها وجعْلِه هذا التفاوت معيارًا لتمييز أشدها كراهة مما دونها. فالصاد في اللزوميات تأتي في الترتيب بعد الشين والثاء والدال، وقبل الخاء والظاء والغين، وهو ما جعل ابن الأثير ينزل بها واهمًا إلى درجة هذه الأخيرة في القبح، لكن هذا التأخر العددي - وإن سمح بمعرفة اختيار الشيخ الخاص في استعمال الصاد - لا يعد دليلًا على أنه كان يعتبرها من القوافي الحوش، فقلة هذا الروي في الشعر تعود إلى زيادة في القوة وفخامة مفرطة يجعلان الغريزة التي تحس بالزيادة والنقصان[٢] تنفر منها، وحكمها في ذلك شبيه من حيث المعيار بحكم الألف المقصورة والواو اللتين قلتا في اللزوميات لنقصان في القوة نفر الغرائز منهما، لا لكونهما من القوافي الحوش.

وأعني بهذا الإلحاح على التفريق بين النفر والحوش أن الشيخ لم يكن يستكثر على حذاق الشعراء أن يطوعوا هذه الرويات فتصير مقبولة، فإخفاقه في تطويع

---

(١) المثل السائر: ١/١٧٩.

(٢) انظر قوله في تعريف الشعر: (.... تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس). رسالة الغفران: ص ٢٥١.

الصاد لنفورها لم يمنعه من أن يصف صادية عدي بن زيد بأنها بديعة من شعر العرب، أما القوافي الحوش فقد كان الشيخ يائسا منها يأسه من الأوزان الركيكة لكراهتها في السمع، ولقبحها الملازم لها الذي يعجز الشعراء فحولًا وناشئة عن تخليصها منه، ولذلك وصفها بأنها قواف تهجر فلا تستعمل[1].

وقد جاء بها في لزومياته – دون سقطياته (٠٪) ودرعياته (٠٪) – وهو يعلم أنها رويات لا تفلح أبدًا، لكنه كان في ذلك ملتزمًا بقضاء حق التأليف الذي فرض عليه أن يجعل في هذا الديوان لكل حرف من حروف المعجم فصولًا أربعة بغض النظر عن قيمته الجمالية. وإذا كانت هذه الكلفة قد جرته إلى ركوب ما يجب أن يهجر في الشعر المجود، فإن إحساسه بتفاوتها هي الأخرى في القبح قد سمح له بأن يضعها في رتب مختلفة يومئ تباينها في العدد إلى أن بعضها أقبح من بعض، ويكشف تجريبها عن مدى رسوخ الحوشية الصوتية فيها.

أ - **الشين**: حرف شجري كالجيم فيه رخاوة وتفش، وقد جعل الشيخ قبحها وهجر الفصحاء لها سبيلًا إلى التشكيك في شينية[2] منسوبة إلى النابغة الجعدي، وذلك بقوله على لسان هذا الأخير: (ما جعلت الشين قط رويًّا)[3]. والسقط واللزوميات يخلوان كما ذكرت من الشين (٠٪)، أما اللزوميات فقد جاء فيها بـ ١٨ شينية (١،١٣ ٪)، وهي كثرة نسبية جعلتها تتقدم برتبتها على كل أخواتها الحوش، لكن هذه الكثرة تظل صورية لأن اللزوميات الشينية في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات. والوافر هو الوزن الغالب فيها، وإذا جازت المفاضلة بين ما تكلف وقبح، فإن أخفها على السمع وافرية جمع فيها بين الوصل والردف كما فعل في الحائيات، فساغ بذلك أن تطول لتصبح بأبياتها العشرة أطول شينياته، ومنها قوله:

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٧.

(٢) منها قول القائل: ولقد أغدو بشرب أنف ... قبل أن يظهر في الأرض ربش. انظر رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

(٣) رسالة الغفران: ص ٢٠٨.

تـنـكـر صـالـح فـضـبـاب قـيـسٍ

ضـبـاب يـتـقـين مـن احـتـراشِ

فـقـد ظـعـنـوا ومـا زجـروا بـصـوتٍ

فـيـذعـرهـم ولا طـعـنـوا بـراشِ[1]

ويظهر أنه انتهى من خلال التجريب إلى الكسرة أقدر الحركات على التقليل من قبح الشينيات، فما بناه على هذه الحركة منها عشر قطع.

ب - الثـاء: حرف لثوي مهموس رخو، ولعل اجتماع المخرج اللثوي والهمس والرخاوة كان سببًا في قلة مجيئها رويًّا. ويصفها الشيخ بأنها (قليلة في شعر العرب)[2]، وما بني عليها من المنظوم يعد لديه (من القوافي المتكلفة والأشعار المتعسفة)[3]، قديمة[4] كانت كثائية كثير وأراجيز رؤبة أم محدثة[5] كمنظومات ابن دريد. وكل ما للشيخ من الثائيات ١٦ مقطوعة لزومية (١ ٪) غلب عليها الطويل وتقدم فيها المتقارب على البسيط والوافر منافسًا الكامل. ولعل أسهل هذه الثائيات في السمع بيتاه الكامليان:

أكـرهـتَ أن يـدعـى ولـيـدك حـارثًـا

يـا حـارث ابـن الـحـارث بـن الـحـارث

تـلـك الـصـفـات لـكـل مـن وطـئ الـحـصـا

مـا بـيـن مـوروثٍ وآخـر وارثِ[6]

أما ما سوى ذلك فبرودة التكلف بادية فيه [7].

(١) اللزوم: ٢/٧٦.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤٨٦.

(٣) نفسه: ص ٤٨٦.

(٤) نفسه: ص ٤٨٦.

(٥) نفسه: ص ٤٨٦.

(٦) اللزوم: ١/٢٥٠.

(٧) انظر مثلًا قوله في اللزوم: ١/٢٥١: لو نطق الدهر في تصرفه ... لعدنا كلنا من التفث.

ج - الـذال: حرف لثوي مجهور كالظاء وقبيح لدى الشيخ قبحها[1]. وقد جاء بهذا الروي في ١٣ لزومية (٠،٨١ ٪) كل قطعة منها بيتان إلا اثنتين تجاوزًا فيهما البناء الثنائي، وهو ما يدل على قلة الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف. ولهذا كان اكتفاؤه ببيتين في كل قطعة وسيلة تسمح له بتكرار نفس القوافي مرات متعددة دون أن يعد ذلك إطاء معيبًا لاستقلال القطع بعضها عن بعض. ويعد البسيط الوزن الغالب فيها، فقد استنفد نصف عددها وإن كان التعدد عديم الدلالة لصغر القطع، ولجفاء هذا الروي بدا النفس النظمي فيها واضحًا إلا انسيابًا متعثرًا نحس به في بيتين قالهما يتأسف على خروجه من بغداد[2]، وكذا في قوله مبديًا نفس الأسف:

شئمت يا همة عادت شآمية
من بعدما أوطنت عصرًا ببغذاذ
ولست ذات نخيلٍ لا ولا أنفٍ
كرميةٍ فتقولي شفَّني داذي[3]

د - الخاء: حرف حلقي رخو مستعل، عسير في اللسان واضح الثقل في السمع، وقد جاء به الشيخ في تسع لزوميات (٠،٥٦ ٪) غلب فيها الطويل والسريع والمنسرح. والضم والفتح فيها أكثر من الكسر، ورغم ذلك نلاحظ أن الكسرة كانت أقدر كل العلامات على النقصان من ثقل هذا الروي كما يتبين من قوله:

إن كنتِ يا ورقاءُ مهديَّةً
فلا تبني الوكرَ للأفرخِ
ولا تكوني مثل إنسيةٍ
متى ينبِّها حادث تصرخِ[4]

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٦٢.

(٢) قوله في اللزوم: ٤٠٦/١: يالهف نفسي على أني رجعت إلى ... هذي البلاد ولم أهلك ببغدادا.

(٣) نفسه: ٤٠٩/١.

(٤) نفسه: ٣٠٨/١.

وذلك بالقياس إلى وضوح الثقل في لزوميتيه[1]:

تنشكت بعد الأربعين ضرورةً

ولم يبقَ إلا أن تقوم الصوارخُ

و:

نكُّوا على منهب الكوفيِّ أرضكمُ

وجانبوا رأيَهُ في مسكرٍ طبخا

هـ - الظاء: حرف لثوي مجهور رخو يراه ابن دريد حسب ما ذكر الشيخ[2] خلافًا للضاد هو المقصورعلى العرب، ويصفه الفارابي بأنه صامت يمتد بامتداد النغم كاللام والميم والنون، لكنه يبشع مسموعها[3] خلافًا لها. ويعد الشيخ الظاء في الشعر رويًّا نافرًا غير معجب[4] يجمع بين القبح في السمع والعسر لقلة الكلمات التي يختم بها في اللغة العربية[5]، وقد اعترف في تفريعه لبيتي النمر بن تولب بأنه أتى في القافية بكظ على معنى الاحتيال، فالأطعمة (تقل فيها الظاء كقلتها في غيرها لأن الظاء قليلة جدًّا)[6]. وإذا نحن استثنينا القافيتين الظائيتين اللتين جاء بهما في تفريع بيتي النمر، فإن ما وصل إلينا من شعره على هذا الروي تسع قطع (٩)، واحدة منها تدخل في بناء فصول ملقى السبيل هي قوله:

أصبحتَ في عمرةٍ ولهوٍ

تجيءُ بالمَينِ كي تحظى[7]

(١) انظر اللزوم: ١/٣٠٤ و٣٠٧.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٨.

(٣) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٥) انظر العقد الفريد: ٥/٣٨٤، حيث يزيد ابن عبد ربه بيتًا ظائيًّا متحديًا أبا دلف العجلي الذي نظم بيتين على الظاء، وزعم ألا ثالث للقافيتين لعجز الشعراء عن الوصول إلى الكلمات التي تنتهي بالظاء. وانظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٥.

(٦) رسالة الغفران: ص ١٦٢.

(٧) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٨. وهي مقطوعة من أربعة أبيات.

وعشرون بيتًا لزوميًّا موزعة على ثماني قطع (٠،٥٠ ٪) من بيتين، إلا واحدة منها طالت فبلغت ستة أبيات. وكان نصيب ما لان من الأوزان في هذه القطع الظائية مساويا لنصيب ما قوي منها، إلا الكامل الذي جاء به في ظائيتين. ولعل أبرز ما نظمه عليها قوله:

مـن الـنـاسِ مـن لـفـظـه لـؤلـؤ
يـبـادره الـلـقـطُ إذ يُـلـفـظِ
وبـعـضـهـمْ قـولـه كـالـحَـصـى
يـقـالُ فـيـلـغـى ولا يُـحـفـظِ[1]

و - الغيـن: حرف حلقي مستعل رخو كالخاء وقبيح قبحها، وهي لدى الشيخ من الرويات النافرة غير المعجبة[2]، وله عليها في ملقى السبيل أربعة أبيات منها قوله:

صـاغـكَ الـلـهُ لـلـجـمـالِ بـقـلـبٍ
مـعـرضٍ عـن نـصـيـحٍ لـيـس يُصـغـي
لـو بـغـيـتَ الـذي أرادَ بـك الـلـ
ـلـه لأعـطـاك فـوق مـا أنـتَ تـبـغـي[3]

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الغينيات ١٤ بيتًا موزعة على ٦ قطع (٠،٣٧ ٪) تجعلها في الرتبة الأخيرة بعد كل أخواتها الحوش، وقد جعلها بيتين بيتين إلا واحدة بناها على أربعة أبيات، وقد أهمل فيها الوافر والكامل وجعل للطويل والبسيط منها ما للخفيف والمتقارب والرمل. ويبدو من قوافي الغينيات أن حقلها المعجمي جد ضيق، فالقِطَعُ الست رغم قلة عددها وأبياتها تكاد قوافيها تكون كلها مبنية على نفس الكلمات كما يتضح من قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/١١٢. ويبدو نظر ابن الخطيب إلى هذا المعنى واضحًا في قوله عن أقسام الشعر ناثرًا البيتين: (منها ما يلفظ عند ما به يلفظ، فلا يروى ولا يحفظ ...). مقدمة السحر والشعر: ورقة ٥ / تحقيق: ص ٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٧٥.

(٣) ملقى السبيل / إتحاف الفضلاء: ص ٣٦٩. وفيه: عن نصيحة ليس يصغي، وهو تصحيف فاحش.

من عثرةِ القومِ أن كنُّوا وليدهمُ
أبا فلانٍ ولم ينسل ولا بلغا
كالسيفِ سُمِّي قَطَّاعًا وما ضَربتْ
به الأكفُّ ولا في هامةٍ ولغا[1]

وقوله:

عدِّ عن شارب كأسٍ أسكرتْ
فهو مثل الكلبِ في الرجسِ ولغْ
والفتى ساعٍ لأقصى أملٍ
لم يزل يطلبه حتى بلغْ[2]

وقوله:

مومسٌ كالإناء دنسه الشر
ب ووغدٌ كأنَّه الكلبُ والغْ
وعقولٌ ليست ترد فتيلا
لقضاء في عالم الله بالغْ[3]

أو قوله:

أخو سفرٍ قصده لحده
تمادى به السير حتى بلغْ
ودنيا كمثلِ الإناءِ الخبيثِ
وصاحبها مثلُ كلبٍ ولغْ[4]

---

(١) اللزوم: ٢/١٤٥.
(٢) نفسه: ٢/١٤٦.
(٣) نفسه: ٢/١٤٧.
(٤) نفسه: ١/١٤٧.

وما يبدو متميزًا في هذه الغينيات أن نصفها ورد مقيدًا رغم أن الشيخ ينفر من التقييد ويستضعفه، ولعله كان يؤمن بأن الأولى بمن ركبها أن يخفف قبحها بتحامي تحريكها لأن ثقلها متحركة لا يخفى عن السمع.

إن القوافي النفر والقوافي الحوش تنتمي كلها لدى الشيخ إلى مجموعة القوافي غير المعجبة، لكن ما يميزهما بعضًا من بعض أن الأولى قد تقبل في الشعر المجود إذا طوعت. وقد أثبت الشيخ بركوبه النفر كلها – إلا الصاد – في السقط والدرعيات أن المجيء بها على قلة ليس محظورًا على الشعراء إذا آنسوا من شاعريتهم قدرة على تليين عسرها، أما الحوش فالسلامة – لديه – في هجرها، وخلو السقط والدرعيات منها إيماء نقدي ضمني إلى الموقف الذي يجب أن يتخذه الشعراء منها. وإذا كانت بعض اللزوميات قد بنيت على القوافي الحوش رغم قبحها، فإن ذلك يظل مع ما بناه عليها في ملقى السبيل نظمًا متكلفًا أثمرته مرحلة التحلل من التوبة التي فصلت ما بين مرحلة الانتساب إلى الشعر في السقط والعودة إليه في الدرعيات، فهذه الرويات في قوافيه وجه نظمي غير شعري فرضه التكلف وقضاء حق التأليف، وهو لدى غيره من الشعراء شاهد على سقم الذوق وضعف الغريزة، أو على كلفة التفاصح والتشادق[1] التي شهر بها المحدثون.

ولم يكن الشيخ في ديوانيه اللذين انتسب بهما إلى الشعر – أي السقط والدرعيات – ليقع في شرك هذه الكلف، فمذهبه الشعري وغريزته كانا يلزمانه بأن يجعل عذوبة الصياغة وانسجامها أسبق من التفاصح، وركوب الذلل المستعذبة كان طريقه إلى إعادة إنتاج المحفوظ الشعري لأنه تقيد بألا يقول إلا كما قال الفصحاء قديما، ولذلك جاءت أشعاره المجودة منزهة عن كل ما يصك الأسماع من القوافي المستبشعة.

---

(١) انظر الشعراء وإنشاد الشعر: ص ١٢٢. وانظر: ص ١٢٠ وما بعدها.

II - اختلال البناء الصوتي:

عنَّ للبطليوسي في شرحه للسقط – وهو يرتب الديوان على حروف المعجم – أن يستعير من اللزوميات وغيرها الرويات التي لم ينظم عليها الشيخ في ديوانه الأول، ولم يعلم أنه أساء بذلك إساءة صريحة إلى شعرية الديوان وأخل بالبناء الصوتي الفني لقوافيه، لأنه ساوى بين الرويات المعجبة التي استعذبها الشاعر والحروف غير المعجبة التي هجرها ونفر الشعراء منها، فجودة البناء الصوتي في القوافي لا يرتبط بركوب الرويات المستعذبة فحسب ولكن بصونه من العيوب والخلل. ويمكن أن نجعل العيوب التي تخل بهذا البناء – لدى الشيخ – صنفين: الصنف الأول عيوب يكشف عنها الذوق السليم ولا تحيط بها القواعد القياسية، ومنها كما تبين ركوب القوافي الحوش وركوب القوافي النفر دون التمكن من تطويعها، ومنها تزاحم الأصوات المتشابهة في آخر البيت (مثل الضادات لما اجتمعن في قول الشاعر: (... فالزمي الخص واخفضي تَبْيَضِضِّي)، فمثل هذه الضادات مثل امرأتين كانتا في مكان متضايقتين فجاءتهما امرأة ثالثة فدخلت بينهما. ومثل هذه الضادات الباءات في قول الراجز: (لأنكحن بَبَّه)...)[1]. وقريب من هذا ما أنشد ابن الأعرابي من قول الراجز:

أفـــرخ أخــا كـلــبٍ وأفـــرخ أفــرخ

أخـطـأت وجـه الحـق فـي الـتـطـخـطُخ[2]

ومما ألزم به الشيخ نفسه في ديوان التجريب التزام حرف أو أكثر قبل الرويات، وتحاميًا لمثل هذا العيب تنكب في معظم الفصول أن يكون الحرف الملتزم من جنس الروي، أما ما اجتمعت في آخره الحروف المتشابهة من فصول اللزوم فقد أتى مبنيًّا على قواف ذلل مستعذبة[3] كالراء واللام والميم، ورغم ذلك لم يستطع مقاومة إغراء تجريب مثل هذا الازدحام المستقبح في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦١٠ – ٦١١.

(٢) انظر الموشح: ص ٣٥٥.

(٣) انظر مثلًا اللزوم: ١/٤٢٨، و٢/٣٠١، ٤٩١.

غـدا الحـــقُّ فــي دارٍ تحــرَّز أهـلـهـا
وطـفـت بـهـم كـالـسـارق المتـلـصـصِ
فـقـالـوا ألا انهــبْ مـا لمثـلـكَ عـنـدنـا
مـقـيـلٌ وحـــاذرْ مـن يـقـين مُـفَـصِّـصِ[1]

وقوله:

آهٍ مـــن الـعـيـشِ وإفـــراطـــه
وربَّ أيـــدٍ فـــي بــقـــاء تــبـــنْ
تـــذكـــرنــي راحــــة أهـــل الـبـلـى
أرواح لـيـلٍ بـخـزامـى هـبـنْ[2]

ومن عيوب هذا الصنف الأول أيضا لزوم ما لا يلزم من الحروف لجعلها رويًّا أو رويات أخرى إلى جانب الروي الأصلي، ويقترن هذا الإخلال في شعره باللزوميات، فالقوافي في هذا الديوان المتكلف أصبحت رويات مركبة يكرر فيها الشاعر في قافية القطعة الواحدة أكثر من حرف وهو غير ملزم بذلك. وإذا كان هذا الأسلوب قد ورد في إحدى السقطيات[3] على استحياء فلم يبد مستثقلًا، فإن اطراده في ديوان اللزوم جعله يبدو ثقيلًا في السمع ثقلًا يحول أحيانًا دون الاستمتاع بالوظيفة النغمية لبعض حروف الروي التي لا تحتاج إلى حرف سابق يقويها، ومتكلفًا تكلفًا يفرض على المتلقي أحيانًا أن يسلم بأن الروي[4] غير ما أحست به الغريزة. ولم يتقيد الشيخ في هذا البناء الصوتي المفتعل بصورة ثابتة يُثَنَّى فيها الروي مطلقًا أو يثلث أو يربع أو

---

(١) اللزوم: ٢/ ٨٥.

(٢) نفسه: ٢/٥٨٤. وانظر قوله في: ٢/٦٢٠: كان إذا ما دجا ظلام ... صاح بأجماله وهاها.

(٣) انظر مثلًا: سقط الزند / شروح: ص ٨٣٦، حيث يلزم مع ألف الردف الباء والياء المشددة قبل الروي في قوافي تائيته: (الأبيَّات / العنبيات / غبيات / القصبيات / عربيات).

(٤) انظر مثلًا: فصل الألف المقصورة من ديوان اللزوم، حيث يغيب الشاعر نغمة الراء تكلفا بإيهام المتلقي أن الروي هو الألف.

يزاد على ذلك، ولكنه جمع في هذا الديوان بين الاكتفاء في بعض القطع برويين كالذال والباء في قوله:

إن عـــــذبَ المـــين بـأفـواهـكـم
فـــإن صـــدقـــي بـــفـــمـــي أعـــــذبُ
طـــلـــبـــتُ لـــلـــعـــالـــم تـــهـــذيـــبـــهـــم
والـــنـــاسُ مـــا صـــفـــوا ولا هـــذبـــوا[1]

وبين المجيء في قطع أخرى بخمسة رويات في نفس القافية فضلًا عن الحروف اللازمة أصلًا، وذلك كقوله:

يـــا أمــــةً فــــي الـــتـــراب هـــامـــدةً
تجـــــاوزَ الـــلـــه عـــن ســـرائـــركـــمْ
يـــا لـــيـــتـــكـــم لـــم تَـــطُـــــوا إمـــاءكـــمُ
ولا دنــــوتم إلـــى حـــرائـــركـــمْ[2]

واللازم في ذلك كله الروي وحده وما يصاحبه أحيانًا من وصل وردف وتأسيس. ومثل هذا التكلف الذي ذمه النقاد[3] وإن كان شاهدًا على تمكنه من أساليب النظم وقدرته على تنكب الإجارة والإكفاء، يكون إضعافًا للقافية إذا لم يأت لتقوية روي مستضعف كالتاء، لأن أهمية الروي في الشعر العربي تتجلى في كونه صوتًا متفردًا يتردد وحده متميزًا في آخر كل بيت، فإن صاحبته أصوات أخرى لازمة فحركات وحروف لين أو شبهها، تتقدمه أو تتأخر عنه فلا يزداد بها في السمع إلا وضوحًا وقوة، أما التزام ما سوى ذلك من الأحرف الصامتة قبله فإنه يجعل قوة القافية التي قد يعجب بها المتلقي عند سماعه الأبيات الأولى تتحول إلى رتابة مملولة تزيده ضجرًا كلما توالت الأبيات.

---

(١) اللزوم: ١/١٠٧.
(٢) نفسه: ٢/٤٨٧.
(٣) انظر المثل السائر: ١/٢٦٧، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤.

ولعل من الوهم والتعسف أن يفسر هذا البناء المفتعل لقوافي اللزوم بأنه محاولة جديدة لتشكيل القصيدة العربية، وبأن الشيخ كان (يريد أن يقول: إن الشعر ليس فنًّا عفويًّا يعتمد على الطبع والفطرة)[1]، أو يفسر بأنه تقوية لرنين القواقي بعد الإحساس بضعفها[2]، وظفرٌ بوقعٍ موسيقي رائع[3]، وتوظيف للقيم التعبيرية[4]، كما أن من التعسف أن يعاب عليه أنه (لم يستوح موسيقى القافية من حاسته الموسيقية بقدر ما استوحاها من قواعد أهل العروض)[5]، وأنه أكثر من تكرار مفرداتها[6] ولم يتحام ما قبح منها وهجر[7]، فالشيخ قد كفى الدارسين مثل هذه الأحكام حين اعتذر عما شاب ديوان اللزوم من ضعف وتكلف، فنفى بذلك عن نفسه أن يكون فيه باحثًا عن مفهوم جديد للجودة، ولم يدع أنه أجاد فيه كما أجاد في السقط.

أما الصنف الثاني فيعد من العيوب التي تحكمها القواعد القياسية ويشير إليها علماء القوافي في مؤلفاتهم، وأعني عيب التجميع وما اصطلحوا على وصفه بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

١ - **التجميع**: وهو لقب محدث لا يستبعد الشيخ أن يكون قدامة قد وضعه[8]، والمراد به الخلل الذي يلحق أوائل القصائد عندما يبنيها الشاعر بناء إيقاعيًّا نغميًّا يتوقع منه المتلقي غير ما يجيء عليه مسموع القافية، لأن المطرد في أشعار القدماء والمحدثين أن أول القصيدة يكون بيتًا مصرعًا تتبع فيه العروض الضرب قافية ووزنًا

(١) تاريخ الشعر في العصر العباسي: ص ٢٨٢، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.
(٢) انظر القافية في العروض والآداب / حسين نصار: ص ١٤١، ١٣٨، النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٩.
(٣) أبو العلاء الشاعر في اللزوميات / لرئيف خوري / مقالة / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤١٣.
(٤) انظر البناء اللفظي: ص ٦٨.
(٥) موسيقى الشعر: ص ٢٧٥.
(٦) اللزوميات: دراسة فنية: ص ٥٦٢ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.
(٧) الصورة الشعرية عند المعري لعبد الله عووضة: ص ٥٢٠ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٨.
(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤. وقد ورد التخميع بالخاء المنقوطة عند التنوخي، لكنه مصطلح لم يشتهر كما توهم بعضهم. انظر مذاهب أبي العلاء: ص ٣٤٢.

وإعـلالا[١] قبل أن تستقل بحكمها لأن (التصريع فـرع)[٢]، أو بيتًا مقفى توافق فيه العروض الضرب مع بقائها على ما تستحقه في نفسـها من الحكم الثابت[٣].

ويصف الشيخ الفرق بين التصريع والتقفية بأنه فرق صناعي لأنه ليس مما روي عن المتقدمين[٤]، ويذكر أن وجه الاستعمال عند المتأخرين أن التقفية تكون لما اعتدل شطراه والتصريع لما هو متشاول الشطرين[٥]. ويتضح من اشتقاق لفظة التصريع أن المقصود منه جعل الصدر والعجز في أول القصائد مصراعين[٦] لباب يعد المدخل الموسيقي إلى البناء الايقاعي، ويُعَرِّف في الحين نفسه بالبناء الصوتي الذي اختاره الشاعر لقوافيه، ولذلك صرح الشيخ بأنْ (ليس للتصريع في غير الأوائل فضيلة)[٧]، لأن أصل البدء به في رأيه أن (القائل أراد أن يعلم السامع أن كلامه منظوم فجاء بكلمة تدل على أنه مقف)[٨].

والعلماء مجمعون على أن ذلك يكون للدلالة على ابتداء القصيدة والإعلام قبل تمام البيت بالأخذ في بناء الشعر[٩] والخروج من المنثور إلى الموزون[١٠]. وقد عيب قول أبي الطيب المشهور (من جهة التصريع، لأنه لا يستعمل إلا في أول القصيدة

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٥٢، وانظر ص: ٥٣، حيث يقترح المؤلف تعريفًا أدق من هذا. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث يصف الشيخ التصريع بأنه إرادة من القائل إعلام السامع أن كلامه منظوم، من خلال المجيء بكلمة تدل على القافية، وينقل عن بعض المتأخرين جعله التصريع لما كان شطراه ليسا بالمعتدلين من قبل أن يصرع.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٨٨.

(٣) العيون الغامزة: ص ٥٣. وانظر العمدة: ١/١٧٣. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢، حيث ينقل عن بعض المتأخرين وصفه التقفية بأنها تكون (لما اعتدل شطراه من قبل أن يكون مقفى)، وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٩٣. وانظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٦) انظر العمدة: ١/١٧٦.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢.

(٨) نفسه: ص ٣٢٢.

(٩) العيون الغامزة: ص ٥٢.

(١٠) العمدة: ١/١٧٤.

لا في حشوها إلا عند الخروج من قصة إلى قصة أخرى وأجيب. بأن هذا هو الأكثر)[1]. وعناية المحدثين به واضحة في أشعارهم لأنه كان لديهم مظهرًا للاهتمام بالشعر والتأهب له[2] والاحتفاء بالمتلقي. وكان أبو تمام الذي اهتم بالتصريع حتى في مقطعاته[3] يرى أن أجمل الأبيات الشعرية ما صرع:

وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنَّما

يروقكَ بيتُ الشعر حينَ يُصرَّعُ[4]

وقد لاحظ الشيخ أن حرص الطائي على التصريع كان يجره إلى مخالفة المشهور وإرباك العلماء، كقوله مصرعًا:

إحدى بني بكرٍ بن عبد مناهِ

بينَ الكثيبِ الفردِ فالأمواهِ

ولإعجابه بهذا الشاعر كلف نفسه مشقة الدفاع عنه من خلال تأويل هذه المخالفة المربكة كما يتبين من قوله يشرح البيت: (اختلف الناس في رواية هذا البيت، حدث الحسن بن علي الرافقي المعروف بالخالع أنه حضر مجلس أبي سعيد السيرافي، فسأله: كيف تنشد (إحدى بني بكر بن عبد مناه)، فقال الخالع: «مناة» في اللفظ بالتاء على غير التصريع، فقال أبو سعيد: من هاهنا أخذتَ، يعني أنك أخذت هذه الفوائد من عندنا، وكان الخالع يحدث هذا الحديث كالمفتخر به. ولذلك مذهب ووجه لأنهم يحملونه على مثل قول الأول:

---

(١) معجز أحمد: ٣٤٨/١. والمقصود قوله المشهور في وسط القصيدة في صدر البيت: تفكره علم ومنطقه حكم ديوانه: ٣٠/٣.

(٢) العمدة: ١٧٦/١.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح أبو العلاء بأن التقفية والتصريع (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)، أما في ما جرى مجرى مقطوعة أبي تمام التي يشرحها فترك التصريع فيها لدى الشيخ هو الأعرف.

(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ص ٣٢٢/٢. وانظر العمدة: ١٧٦/١.

أفبعدَ مقتلِ مالكِ بنِ زهيرٍ

ترجو النساءُ عواقبَ الأطهارِ

ومناة تمد وتقصر، وقد قرأ بعض القراء: «ومناءة الثالثة الأخرى» بالمد. وحكى بعضهم أنه رأى قول الحارثي: (ألا هل أتى التيم بن عبد مناءة...) بخط أبي عبيد القاسم بن سلام على مد مناءة. وإذا كان السيرافي يذهب إلى أن البيت غير مصرع فالمد أولى به من القصر، لأن البيت يخلص به من النقص. وبعض الناس يتعمد الوقف على الهاء في قول الطائي: (بكر بن عبد مناهْ)....)[1]. وتدل مخالفته للسيرا في وإشارته إلى من يقفون على الهاء لتجنب التاء المتحركة على أنه كان مقتنعًا بأن البيت مصرع، لكنه لم يجد للتصريع تأويلًا أقوى من افتراضِ تعمُّدِ الوقف عند الإنشاد، والذهاب إلى أن قائلًا لو قال: (إنه سماهم بني عبد مناه بهاء أصلية – أخذه من ناه ينوه إذا انتشر ذكره – لكان ذلك وجهًا قويًّا، وهو أحسن ما يحمل عليه البيت، لأن الشعراء يسمح لهم بتغيير الأسماء إلى ما قاربها كقولهم في ثابت ثبات... والذي بين مناه ومناة متقارب أكثر من قرب عبد الله إلى معبد)[2].

واحتيال الشيخ في الدفاع عن رواية مناه بالهاء، يعود إلى أنه كان واثقًا من أن صفيه أبا تمام اختار صياغة التصريع رغم مخالفتها القياس العلمي لأنه كان مولعًا به، وقد انتهى به هذا الولع إلى أن صرع صدر البيت نفسه جاعلًا إياه قسيمين متنصفين داخل النصف الأصلي، وذلك في قوله:

يقول فيُسمع ويمشي فيُسرع

ويضربُ في ذاتِ الإله فيوجعُ

فهذا البيت لدى الشيخ (من عجيب ما جاء في شعر الطائي لأنه أتبع العين الواو في غير القافية، وإنما آنسه بذلك أن العين في آخر النصف الأول وفي آخر النصف

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٣٤٤.

(٢) نفسه / ش. د. أبي تمام: ٣/٣٤٥.

الثاني، ولا ريب أنه كان يتبع العين واوًا في «يسمعو»، وقد يمكنون الحركة حتى تصير حرفًا ساكنًا مثل ما حكي أن بعض العرب يقول: قام زيدو فيثبت الواو... وذلك رديء مرفوض... وبعض من يتكلم في العروض يذكر هذا البيت ويحمله على أنه جاء بالعين متحركة وليس بعدها واو، ويجب أن يكون الطائي لم يفعل ذلك...)[1]، لأنه كان يقصد إلى التصريع مرة ثانية داخل البيت المصرع نفسه. ولعل إدراك الشيخ للدلالة الفنية لمثل هذا الحرص الشعري على التصريع هو ما جعله يصفه بختم القصائد في قوله:

وخالف ناس في السجايا ليشهروا
كما جعل التصريعُ ختمَ القصائدِ[2]

فيكون قد قصد بالختم العلامة المميزة بالقصيدة من باقي أصناف الكلام. وإذا كان يقصد به الخاتمة أي نهاية القصيدة، فإن ذلك سيكون إيماء إلى أن بعض الشعراء قد يخالفون العادة فيجعلون التصريع إعلامًا بنهاية القصيدة عوض الإعلام ببدايتها، ونجد هذه المخالفة في قصيدة[3] لمعاصره مهيار الديلمي افتتحها بقوله دون تصريع:

أرأيتَ أم حبست لحاظكَ عبرةٌ
طللاً لسعدةَ بالمحصبِ أوقصا

وختمها بقوله مصرعًا:

واستمتني رقي فبعتك مرخصًا
عن رغبةٍ وكواهب من أرخصَا

ورغم عناية الشعراء بالتصريع وكون المصطلح قد استعمل في الكلام القديم[4]، لم يكن تركه مذهبًا متحامى في المتن الشعري القديم، فأكثر شعر ذي الرمة غير

(١) ذكرى حبيب: / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٦. وانظر البيت في نفس الشرح: ٢/٣٢٦.
(٢) اللزوم: ١/٣٦٢.
(٣) ديوان مهيار: ٢/١٤٥ – ١٤٨.
(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٢، حيث قول الشيخ: (وقد استعمل التصريع في الكلام القديم).

مصرع الأوائل، و(هو مذهب الكثير من الفحول)[1]. والشاعر الذي لا يصرع قصيدته يكون (كالمتسور الداخل من غير باب)[2]، لكن ذلك وإن دل على قلة الاكتراث بالشعر[3] لا يعد عيبًا. ويربط الشيخ بين كثرة الأبيات والتصريع والتقفية، فيذهب إلى أنهما (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات في العدد)[4]، أما ما قلت فيه الأبيات فترك التصريع فيه لدى الشيخ أعرف[5] وأشهر، ولذلك فمنشأ التجميع باعتباره عيبا ليس ترك التصريع، ولكنْ مفاجأة المتلقي ببناء صوتي يخالف ما توقعه، وذلك بأن (يبتدئ الشاعر بالبيت وكأنه يريد التقفية أو التصريع ثم لا يفعل، كما قال عمرو بن شأس:

تذكرتُ ليلى لاتَ حين ادكارها

وقد حني الأصلاب ضُلٌّ بتَضْلال

... ألا ترى أنه لما قال: «لات حين ادكارها» جاز أن يقول في آخر البيت: «نهارها»، ويبني القصيدة على الراء، إلا أنه لم يأت بذلك. فهذا يقال له التجميع)[6]. وعد هذا تجميعًا يعود إلى أن لفظة «ادكارها» في العروض قد توافر فيها من عذوبة الراء وباقي شروط القافية المتمكنة ما يسمح لوزنها الصرفي الإيقاعي ورائها بأن يتكررا في الضرب، لتكون النهاية النغمية التي تصاغ على صورتها كل النهايات اللاحقة. وقد صرح ابن رشيق بأن (من الشعر غير المصرع ما لا يجوز أن يظن تجميعًا، وذلك نحو قول ذي الرمة...:

أأن ترسمت من خرقاء منزلةً

ماءَ الصبابةِ من عينيك مسجومُ

---

(1) العمدة: ١٧٦/١.

(2) نفسه: ١٧٧/١.

(3) نفسه: ١٧٥/١.

(4) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤.

(5) نفسه / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤.

(6) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤. وانظر العمدة: ص ١٧٧.

لأن القافية من عروض البيت غير متمكنة ولا مستعمل مثلها، وإن كان استعمالها جائزًا لو وقع)[1]. ويشبه ما ذكره أبو العلاء في «ادكارها» تهييء جميل القافية على الحاء ثم صرفه إياها إلى اللام[2]، وتهييء حميد بن ثورالقافية على التأسيس ثم انصرافه إلى قافية غير مؤسسة[3]، ورغم ذلك تظل هذه الأمثلة صورًا غير صريحة للتجميع، فأصحابها لم يقيدوا أنفسهم بما يدل على أنهم جعلوا العروض موضع تصريع أو تقفية لأن حكمهما ثابت. أما الصور الصريحة لهذا العيب فتظهر في الأبنية التي يجعل فيها الشاعر العروض تابعة للضرب وزنًا وعلة، ثم يخرج في الضرب إلى روي جديد كقول الشاعر:

ونحنُ جلبنا الخيلَ يوم نهاوندَ

وقد أحجمتْ منا الخيولُ الصوارمُ

وقول الآخر:

تراها على طول البلاء جديدًا

وعهدُ المغاني بالحلومِ قديمُ

فالبيتان[4] من الطويل وعروض هذا الوزن مقبوضة وجوبًا إلا في بيت التصريع، وقد وردت في البيت الأول صحيحة مقبوضة كالضرب وفي الثاني محذوفة كضرب البيت، ولا يجوز هذا إلا عند التصريع، وهو ما بدأ به الشاعران، لكن خروجهما في الضرب إلى روي آخر يعد تراجعًا عن اختيار نغمي أصبح كالملزم، وهذا التراجع هو المقصود بالتجميع لدى العلماء. ولعل أقبح صوره الصورة التي تكون فيها العروض تابعة لضربٍ تَهَيَّأَ ثم أُبْطِلَ كقول النابغة الذبياني:

جزى اللهُ عبسًا عبسَ آل بغيضٍ

جزاءَ الكلابِ العاوياتِ وقد فَعَلْ[5]

---

(١) العمدة: ١/١٧٨.

(٢) في قوله: يابُثْنَ إنك قد ملكت فأسجحي ... وخذي بحظك من كريم واصل. انظر العمدة: ١/١٧٧، وانظر ديوانه: ص ١٧٩ / حسين نصار.

(٣) في قوله: سل الربع أنى يممت أم سالم ... وهل عادة للربع أن يتكلما.

(٤) انظر العيون الغامزة: ص ٥٣.

(٥) رواية البيت في الديوان الذي صنعه ابن السكيت/ تحقيق شكري فيصل: ص ٢١٤: (جزى الله عبسًا في المواطن كلها..) بقبض العروض هروبًا من التجميع، ويروى أيضًا: (.. آل بغيِّضٍ) بصيغة التصغير للهروب من نفس العيب.

فعروض الطويل كما أوضحت مقبوضة وجوبًا، وحذفها في البيت ينبئ بأن الضرب سيكون محذوفًا، لكن ما يفاجأ به المتلقي أن الضرب مقبوض، وقبضه يلزم بأن تكون العروض مقبوضة صرع البيت أم لم يصرع، ولذلك اعتبر ابن رشيق[1] هذه الصورة من أشد أنواع التجميع قبحًا.

إن شناعة التجميع عندما يكون صريحًا تعود إلى أن الشاعر يضلل المتلقي ويربكه حين يجعل آخر الصدر ينبئ ببناء صوتي يُنْتَظَرُ، والعجز يُنْهَى ببناء آخر غير الذي تُوُقِّعَ. وتظهر عناية الشيخ بالتصريع والتقفية جلية في أشعار السقط، فثلثا قصائد هذا الديوان – خلافًا للدرعيات – جاءت مصرعة (٥٥ ق / ٣٢ ٪)، والسقطيات القليلة التي لم يصرعها الشيخ مقطوعات قليلة الأبيات [2] أو بقية من قصائد ضاعت أوائلها أو حذف الشيخ مطالعها[3]، أو أشعار إخوانية لم تتوافر لها شروط التقصيد، وأعني بذلك المعايير الفنية الثابتة التي يستمد منها أهل الصناعة مفهوم الجودة، كالأغراض الشعرية المعروفة والبناء الثلاثي الموروث.

ويبدو أن الدرعيات بموضوعها الواحد وبنائها الأحادي قد ابتعدت رغم جودتها عن بعض هذه المعايير مما جعل التَّصريعَ فيها وتركَه سيانِ، فما لم يصرع من درعياته بلغ (ست قطع/١٩ ٪). ورغم هذه الكثرة نجد في أوائل كل واحدة منها مُسَوِّغًا لترك التصريع يُبعِدُ عن المطلع شبهة عيب التجميع، فبعضها مقطوعات، وتركُ التصريع في ما قلت أبياته أشهرُ لدى الشيخ من تفريعها كما تبين، وبعضها اسْتُهِلَّ ببيت مداخل لحسن ذلك في بعض الأوزان كالخفيف، وموضع التصريع في مثل هذه الأبيات يكون مفتقرا إلى بقية الكلمة التي ترد في أول العجز كقوله:

---

(١) العمدة: ١/١٧٧.

(٢) انظر: س. الزند /ش: ص ٣٩٠، ٤٠٢، ٤٠٣، ٦٤٩، ٦٥١، ٦٥٣، ٨١٠، ٨٢٢، ٨٣٦، ١٠٢٨، ١٠٦٧، ١١٤١، ١٠٨٧، ١١٥٠، ١٣٢١، ١٤٧٦، ١٦٨١، ١٦٨٣، ١٦٩٢، ١٦٩٦، ٢٠١٩، ٢٠٢٨، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤.

(٣) انظر ما تقدم: ٢/١٠١، والتنوير: ٢/١٦، وشرح البطليوسي / ش: ص ٧٦٦.

يا لميس ابنة المضل

ل مُنّي بزادِ[1]

وقوله:

صنتُ درعي إذ رمى الدهر صرعيّ

بما يترك الغني فقيرا[2]

ومنها ما بني آخر العروض فيه على حرف يضعف رويًّا فيحد من تمكن القافية، كالتاء في قوله:

أعاذلُ إني إن يزد جاهليةً

شبابي يزد في جاهليته عِلمي[3]

وكنون الوقاية في قوله:

أراني وضعتُ السرد عني وعزَّني

جَوادي ولم ينهضْ إلى الغزو أمثالي[4]

لكن التاء والنون عندما تجتمعان في العروض تقويان وتصبحان صالحتين للتقفية، فيقفي البيت كما فعل في قوله:

رأتني بالمطيرة لا رأتني

قريبًا والمخيلة قد نأتني[5]

ومن هذه الدرعيات غير المصرعة ما خالفت العروض فيها الضرب وثبتت على حالها ثبوتًا يستوي عنده توقع التصريع وعدمه كقوله:

---

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٤٢.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(٥) نفسه / نفسه / ص ١٧٠٧.

أعــرتــكَ درعـــي ضــامــنًــا لــي ردَّهــا

كـصـفـوانَ لــمـا أن أعــارَ مـحـمَّـدا[1]

وقوله:

مـــا نــخــلــتْ جــارتـــنـــا ونُهـــا

يـــومَ تـــراءت بـكـثـيـبِ الـنـخـيـلْ[2]

وإذا احتكمنا إلى تصور الشيخ للتجميع، وجب حمل هذين البيتين وما أشبههما - إذا لم تكن أوائل القصائد قد ضاعت - على هذا العيب كما يحمل عليه قوله:

ســرى حــين شـيـطـانِ الـسـراحـينِ راقــدٌ

عـــديمُ قـــرًى لـم يـكـتـحـلْ بـــرقـــادِ[3]

لجواز قوله في الضرب: راشد وعامد وواعد وحامد وجامد... فتكون القافية مؤسسة مضمومة، إلا أن تكون الصورة التي مثل بها للتجميع مما يسهل منه، فيُقْبَلُ محمولًا على ما لم يُعَبْ من الأشعار التي جاءت غير مصرعة.

أما اللزوميات فقد جاء التصريع فيها في مثل قوله:

مــنــازلُ المـجــدِ مـــن ســكــانِـهـا دثـرُ

قـد عـثـرتـهـمْ صـــروفُ بـالـفـتـى عـثـرُ[4]

لكن ما صرع منها رغم كثرتها جد قليل.

وقد لاحظ بعض النقاد[5] كثرة القصائد المصرعة في السقط فنسب الشيخ إلى الحرص على التصريع في شعره، ثم ألزمه هذا الحكمُ المعمم بأن يجعله في اللزوميات

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩١٦.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٩.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.

(٤) اللزوم: ١/٤٣٣.

(١) النقد الادبي الحديث: ص ٤٣٠.

أيضًا كثير التصريع[1]، فبالغ ذاهبا إلى أنه «فضلًا عن ورود التصريع في المطالع يرد أيضًا في أثناء القصائد كما في لزوميته التي مطلعها:

تــــــرنَّم فـــي نـــــهـــاركِ مــسـتـعـيـنًـا

بـــذكـــرِ الـــلـــهِ فـــي المـــتـــرنمـــاتِ

إذ تكرر التصريع فيها نحو ست مرات»[2] حسب زعمه.

وهو يقصد مجيء الشيخ في نفس اللزومية بصدور تنتهي بـ: (قائلاتٍ وباعثاتٌ وفاجعاتٌ وجارياتٌ ورائحاتٍ وسائلاتٍ)[3]، وهي نهايات بعيدة عن أن تعد تصريعًا حتى تعد شاهدًا على تكراره.

ففضلًا عن أن القطعة نفسها غير مصرعة، فإن ورود هذه الكلمات على صيغة جمع الإناث مثل القافية في الضرب لا يسوغ اعتبارها تصريعًا، وذلك لأن إعرابها مختلف فإذا عدت تصريعًا حمل على الإقواء، ولأن القافية مبنية على التاء المردوفة رويًّا مع التزام الميم قبلها، ولزوم هذين الحرفين يفرض أن يكون التصريع مبنيًّا عليهما، بينما تفتقر الكلمات التي اعتقدها تصريعًا إلى الميم، بل وإلى التمكين الذي يسمح بجعلها قافية، فأشعاره في ديوان اللزوم وغيره لا تتضمن أية قافية على وزن فاعلات، مما يدل على عدم تمكنها لديه.

ويبدو أن حديث بعض النقاد عن التصريع في شعر الشيخ يفتقر إلى المعلومات المدرسية الأولية التي لا يستغني عنها الباحث المبتدئ في مثل هذه القضايا الشعرية، فالسعدني يرى أنه في لزومياته «لم يكتف بتصريع المطالع بل صرع مقطعات وقصائد كاملة»[4]، ويمثل لتصريع أبيات المقطوعة كلها بقوله:

---

(١) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣١.

(٢) انظر نفس المرجع: ص ٤٣١ - ٤٣٢، وانظر اللزوم: ١/ ٢٣١.

(٣) انظر اللزوم: ١/ ٢٣١ إلى ٢٣٩.

(٤) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠. وانظر: ص ٥١.

الحـــــرصُ فــي كـــلِّ الأقـــانــين يـصـم

أمــــا رأيــــت كــل ظــهــر يـنـقـصـمُ

وعـــــــروةٌ مـــن كــل حـــي تـنـفـصـم

أمـــا سـمـعـت الـحـــادثـــات تـخـتـصـمُ

أم حــبُّــكَ الأشــيــاءَ يـعـمـي ويـصـمُّ[1]

كما يمثل لما أسماه «القصيدة برمتها» بقول الشيخ:

شــــرٌّ عـلــى المـــرأة مـــن حـمـامـهـا

إرســـالُــكَ الــفـــاضــلَ مـــن زمـامـهـا

ومـشـيـهـا تــضــربُ فـــي أكـمـامـهـا

يــفــوحُ ريّــــا الـطـيـبِ مـــن أمـامـهـا

أوفـــى بمـــا تـعـقـد مـــن ذمـامـهــــا[2]

ثم يعتذر عنه رادًّا ذلك إلى عاهته، ويردد نفس الحكم والعبارة فيصرح بأن أبا العلاء لم يكتف «بتصريع المطالع وبعض الأبيات بل صرع قصائد كاملة كما في لزوميته: (شرعلى المرأة من حمامها)....»[3]، ثم يعيب عليه ذلك مصرحًا بأن تكرار «التصريع في كل أبيات القصيدة غير مستحب عند ابن سنان الخفاجي تلميذ أبي العلاء، وعند أكثر النقاد القدامى»[4].

ولا يحتاج القارئ إلى أي مجهود للكشف عما في هذه الأحكام من أخطاء فاحشة وبعد عما يقتضيه البحث العلمي من رصانة واحتراس، فما يعتبره الناقدان

---

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٥٠. وانظر اللزوميات: ٢/٤٨٢. وقد أورد الناقد قافية تنقصم مصحفة (تنقسم) رغم لزوم الشيخ الصاد فيها.

(٢) البناء اللفظي في اللزوميات: ص ٥٠ – ٥١، وانظر اللزوميات: ٢/٤٧١. وقد أورد الناقد لفظة أوفى مصحفة (أوى).

(٣) النقد الأدبي الحديث: ص ٤٣٢. وقد أثبت الناقد بعض أشطر هذه اللزومية مصحفة.

(٤) نفسه: ص ٤٣٢. وننبه على أن الناقد يكرر نفس ما قاله السعدني في الصفحة ٥١ من الكتاب المذكور.

أبياتا مصرعة – أي صدورًا وأعجازًا – ليست إلا أشطرًا من الرجز، كل شطر منها بيت غير متنصف عروضُـهُ هي نفسها ضربُه[1] كما يتبين من قول الشيخ نفسه:

منعتْ من القسمِ الحقوقُ كأنّها

رجزٌ تهافتَ ما له أنصافُ[2]

وحق كل شطرين اعتبرهما الناقدان بيتًا مصرعًا مكونًا من صدر وعجز أن يُعَدّا بيتين اثنين، لأن كل شطر في الرجز يعتبر بيتًا مستقلًا بنفسه وإن ذهب نصفه.

ودفعًا لمثل هذا الخلط تعمد معظم الشعراء والرجاز جعل عدد الأشطر فرديًّا، حتى ينتبه من يجعلها صدورًا وأعجازًا إلى أن البيت الأخير صدر بدون عجز أو عجز بدون صدر، أي إلى أنه شطر غير متنصف، وهذا البناء العددي الفردي غير الزوجي للأشطر هو حال اللزوميتين اللتين احتج بهما السعدني، وتبعه أبو شاويش في احتجاجه بإحداهما على أن الشيخ لشغفه بالتصريع كان يصرع كل الأبيات في بعض المقطوعات والقصائد.

والأمر أهون من ذلك، فالميمية المطلقة أرجوزة من ١٧ شطرًا وليست قصيدة من ثمانية أبيات ونصف بيت كما توهم الناقدان، والميمية المقيدة أرجوزة من تسعة أشطر لا أربعة أبيات ونصف بيت كما اعتقد السعدني، ولم يثبت في تاريخ الشعر العربي أن شاعرًا بنى قصيدته على عدد من الأبيات الكاملة وختمها بنصف بيت.

أما التصريع الذي اعتقد الناقدان أن الشيخ بالغ فيه فلا وجود له في هاتين الأرجوزتين، لأن من خصائص المشطورات امتناع التصريع فيها كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في قوله:

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٠.

(٢) اللزوم: ١٥٨/٢. وقد علق الناشر على البيت بإشارته إلى أن وجه الشبه غامض، بينما المقصود أن شطر الرجز لا يقبل التنصيف.

ودادي لـكـمْ لـم يـنـقـسـمْ وهـــو كـامـلٌ

كـمـشـطـورِ وزنٍ لـيـسَ بـالـمـتـصـرِّعِ[1]

والثابت لدى العلماء أن الشعر كله يصرع «إلا المشطور من الرجز والسريع فإنه لا يصرع لأنه على ثلاثة أجزاء»[2].

إن ترك التصريع في اللزوميات هو السمة الغالبة، والعلة في ذلك أن الاكتراث فيها بالجودة قليل، وأنها في معظمها مقطوعات معدودة الأبيات أو مطولات تعد فنيًّا في حكم المقطعات[3] وإن طالت، لافتقارها إلى نمطية التقصيد - أي البناء الشعري ذي الأغراض المركبة - كما يتبين من طبيعة مقطوعاته اللزومية المطولة[4].

إن ترك التصريع في المقطوعات - كما تبين- هو الأعرف والأحسن لدى الشيخ[5]، أما قوله في سقطية من أربعة أبيات:

حــــيِّ مـــن أجـــلِ أهــلــهــنَّ الــديـــارا

وابــكِ هِـنـدًا لا الـنـؤيَ والأحــجـــارا[6]

فلا يعد التصريع فيه مشكلًا، لأن المقدمة تنبئ بأن هذه الأبيات الأربعة بقية من قصيدة طويلة ضاعت أو أسقطها الشيخ نفسه بعد توبته من الشعر كما أسقط كثيرًا من أشعار شبابه[7]، وبذلك نرجع زهده في تصريع اللزوميات إلى كون هذا الديوان ديوان مقطوعات قصيرة ومطولة لا ديوان قصائد وإن كثرت أبيات بعضها.

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٤٧.

(٢) شرح البطليوسي/ ش: ص ١٥٤٧. وانظر التنوير: ١١١/٢.

(٣) انظر تفصيل القول في ذلك في ما يأتي.

(٤) انظر مثلًا لزوميته: أتت جامع يوم العروبة جامعًا ... تقص على الشهاد بالمصر أمرها. اللزوم: ٤٩٢/١.

(٥) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤، حيث يصرح بأن التصريع في المقطوعات هو الأعرف.

(٦) سقط الزند / ش: ص ٦٥٢.

(٧) انظر تفصيل القول في ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

٢ - **الإكفاء والإجارة:** اصطلح العلماء[١] على وصف اختلاف حروف الروي في القصيدة الواحدة بالإكفاء والإجارة أو الإجازة.

ويضطرب هذا الاصطلاح لدى بعض العلماء فيقصد بالإكفاء الإقواء[٢] وبالإجازة سناد التوجيه[٣]، فقد نبه أبو العلاء[٤] على أن ابن دريد يسمي هذا السناد الإجازة بالزاي المعجمة، وقد ورد هذا المصطلح لدى الشيخ نفسه بمعنى سناد التوجيه[٥]، لكن استعماله مصطلحي الإكفاء والإجارة يظل في مؤلفاته مرتبطًا بالمفهوم المشهور أي اختلاف حروف الروي.

ورغم ذلك نجد بعض الالتباس في المفهوم الدقيق لهذه المصطلحات لديه، فهو يقول في مقدمة اللزوم متحدثًا عن عيوب القوافي: «وإذا اختلف الروي فكان مرة دالًا ومرة ذالًا أو سينًا أو شينًا أو نحو ذلك من الحروف المتقاربة، فهو الذي يسمى الإكفاء»[٦]، ومثل لذلك برجز جمع فيه صاحبه في القوافي بين «ميسا وريشا وجيشا»، إلا أنه سكت عن الإجارة ولم يشر إليها في هذه المقدمة لا اصطلاحًا ولا مفهومًا.

ويرد مصطلح الإكفاء بنفس المفهوم أي اختلاف الحروف المتقاربة المخارج في قوله: «... فأشبه المتعوض من البر بالشعير من أكفأ في القوافي فجاء بالميم مع النون، والدال مع الطاء»[٧]، لكنه يستعمل نفس المصطلح وهو يقصد الحروف المتباعدة، وذلك في قوله «...فمثله مثل من أكفأ فجاء بحرف لا يقارب الأول كما أنشد سعيد بن مسعدة:

---

(١) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ٥٨١ - ٥٨٢، والإقناع: ص ٨١، والعقد الفريد: ٥٠٧/٢، والعمدة: ١٦٦/١، والعيون الغامزة: ص ٩٢ و٩٤.

(٢) انظر الشروح: ص ٥٨١، وقول الشاعر: بناة الشعر ما أكفوا رويًا ... ولا عرفوا الإجازة والسنادا.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٨.

(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر جمهرة اللغة: ٢٢٤/٣، حيث يمثل ابن دريد للإجازة بجمع الشاعر في قوافيه بين صُبُرْ وقِرْ، وهذا العيب هو نفسه ما يسميه بعض العلماء بسناد التوجيه.

(٥) ص. والشاحج:ص ٥٣٨،حيث قوله: «ألغزتها عن الإجازة في الشعروهو اختلاف حركة ما قبل حرف الروي في الشعر المقيد».

(٦) مقدمة اللزوم: ١٦/١.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٤.

فقال لخليه ارحلا الرحلَ إنني
بعافيةٍ والعاقياتُ تدورُ
فبيناه يشري رحلَهُ قال قائلٌ
لمن جملٌ رخوُ الملاطِ نجيبُ»[1]

ثم يعبر عن هذا المفهوم بمصطلح الإجارة في قوله: «ألغزتها عن الإجارة في الشعر وهي مثل قول الراجز:

باتتْ وباتَ ليلُها نَبًا دَبًا
يتبعنَ محبوكَ القزالِ أخدبًا
فهو أخٌ لهذه وعَمٌّ تَا»[2]

ويستشف من هذا الإطلاق والتقييد في الاستعمال أنه يميل إلى استعمال مصطلح الإكفاء مقصودًا به اختلاف الروي تقاربت الحروف أم تباعدت، وعلى هذا يجب أن يحمل استعماله «أكفأ» و«إكفاء» في مؤلفاته، إلا إذا قيد المفهوم بالشرح أو بذكر مصطلح الإجارة، فالإكفاء هو المصطلح الذي يتردد في كلامه شعرًا كان كقوله:

أكفئ سوامكَ في الدنيا مُياسرةً
وأعرِضنْ عن قوافي الشعر تُكفئُها[3]

أم نثرًا كقوله: «... كما صين الروي عن إقواء أو إكفاء»[4]، وقوله: «لست أحمده على مجانبة إقواء أو إكفاء، ولا أعد ذلك في الغريزة من الوفاء»[5].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٥.
(٢) نفسه: ص ٥٣٨.
(٣) اللزوم: ١/٤٩.
(٤) رسائله/ عطية: ص ٢٢١.
(٥) نفسه: ص ١١٩.

ولعل اكتفاءه بهذا اللقب يعود إلى أن من خالفوا بين رويات القصيدة لم يجيئوا في معظمهم إلا بالحروف المتقاربة، وأيًّا كان مفهومه فاختلاف الروي – لديه – عيب يجب أن تصان[1] عنه القوافي لإخلاله ببنائها الصوتي.

وهو في تصوره لحدود هذا العيب لا يقف عند المخالفة الصريحة بين الحروف التي يكون منها الروي، ولكنه يتجاوز ذلك إلى رفضه هذه المخالفة حتى في صورتها الخفية التي تحجبها لغة الإنشاد.

فقول الراجز:

يـــا قــبــح الـــلـــه بـــنـــي الـــســعـــلاة

بـــنـــي يـــربـــوعَ شِـــــرار الـــنـــاتِ

لـــيـــســـوا بـــأخـــيـــارٍ ولا أكـــيـــاتِ

سليم في ظاهره من العيوب لأن أشطره جاءت كلها على روي التاء، لكن الشيخ يرفض ذلك ويلحقه ضمنيًّا بالإكفاء لأن الراجز في رأيه «أراد «الناس» و«أكياس» فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة، وهذا عند أهل العلم من عيوب الشعر، وبعضهم يسميه البدل لأنه أبدل من الحرف سواه»[2]، فكأنه خالف ثم أخفى المخالفة بالإبدال، ويعبر الشيخ عن عيب البدل هذا بالقلب في وصفه للوزير المغربي بأنه شاعر مجيد «ليس رويه بمقلوب»[3].

وقد كان الشيخ مقتنعًا بأن فصحاء الأعراب في كل عصر منزهون عن مثل هذه العيوب:

بُـــنَـــاةُ الـــشـــعـــرِ مـــا أكـــفـــوا رويًّـــا

ولا عـــرفـــوا الإجـــــارَةَ والـــسِّـــنَـــادا[4]

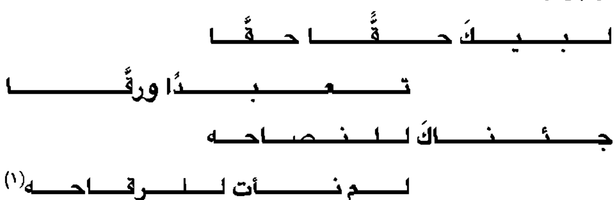
(١) انظر قولته السابقة: «كما صين الروي عن إقواء وإكفاء».

(٢) ضوء السقط: ورقة ٤٨ أ/ تحقيق: ص ١٤٣. وانظر الفصول والغايات: ص ٢١٠، وشروح السقط: ص ١١٦٨.

(٣) رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٤) سقط الزند / ش: ص: ٥٨١.

لكنه لا ينفي أن القدماء قد جاءوا بما اختلفت قوافيه تبعا لنوع البناء كما ورد في تلبية بكر بن وائل:



لبيكَ حقًّا حقًّا
تعبُّدًا ورقًّا
جئناكَ للنصاحه
لم نأتِ للرقاحه[1]

وما اختلفت قوافيه من النظم لا يمكن أن يكون لديه إلا شاهدًا على ضعف الغريزة والبعد عن أشرف القول، ولذلك نجده يستضعف التسميط المنسوب إلى امرئ القيس الذي جمع فيه صاحبه في قوافي نفس المنظومة بين الجيم واللام والميم والألف المقصورة [2]، وينفي عن هذا الشاعر الفحل أن يكون قد سلك هذا القري، لأن غريزته كانت أسلم من أن تنزل إلى مثل هذا الضعف وتخالف بين الرويات.

وأعد من باب تحصيل الحاصل التنبيه على أن أشعار الشيخ قد برئت كلها من مثل هذا الضعف ونزهت عنه فضلًا عن الإكفاء والإجارة من حيث هما عيب صريح، لكن ما يلفت النظر في منظومه بيتان مثل بهما للرجز الأول في جامع الأوزان وهو ديوان تعليمي كاللزوم، وبدا فيهما كأنه تعمد الجمع في نفس الشعر بين بناء الصدر على قافية طائية مؤسسة مفتوحة، وبناء العجز على أخرى بائية مؤسسة مكسورة المجرى، كما هو واضح في قوله:

ما للغرابِ لا يزالُ ساقطًا
وليسَ في مسقطِهِ بناعبِ
أقامَ عشرًا ما أراه ماقطًا
وسترَ الأرض عن الطوالبِ[3]

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٦.
(٢) نفسه: ص ٣١٨ - ٣١٩.
(٣) انظر التنوير: ١/١٢.

ولم يورد الخويي بيتًا ثالثًا لهذين حتى نتأكد من أن الشيخ قصد إلى تجريب اختلاف القوافي، أو أن ذلك كان مجرد اتفاق في البيتين الأولين، أو أنه أسلوب شعري منسي يشهد بناء القافية في قصائد الشعر النبطي على أنه استعمل.

ثانيًا - البناء الكمي النغمي:

ونقصد به الحدود التي يمكن أن تمتد إليها القافية نتيجة ما يجمعه الشاعر فيها من أصوات اتفق العلماء بأحكام القوافي على وصفها باللوازم[1]، وهي في معظمها[2] حروف وحركات يكون الشاعر قبل النظم مخيرًا بين ركوبها وتركها، إلا أن مجيئه بها في بيت واحد من المنظومة ولو تأخر يصبح ملزمًا له بالمجيء بها في كل الأبيات، وإلا عد ذلك عيبًا مخلًّا بالبناء النغمي للقوافي.

ويرسم الشيخ الحدود الفنية الدقيقة لهذا البناء وتوزيع اللوازم فيه من خلال تتبعه النقدي لما يسميه «المنزلة والمنازل»، ويقصد بهذا الاصطلاح موقع الحرف[3] أوالحركة[4] من القافية، وعدد الأصوات التي تفصله عما يصفه بانقضاء البيت.

فالحروف اللازمة لديه خمسة «لهن اثنتا عشرة منزلة: للروي ثلاث، وللتأسيس ثلاث، وللردف ثلاث، وللوصال اثنتان، وللخروج واحدة»[5]، والحركة اللازمة لها أيضًا: «اثنتا عشرة منزلة: للرس ثلاث... وللحذو ثلاث... وللإشباع منزلتان... والتوجيه له منزلة واحدة... والمجرى لها منزلتان... والنفاذ له منزلة واحدة... وذلك اثنتا عشرة منزلة...»[6].

---

(١) انظر العقد الفريد: ٥/٤٩٧، والعيون الغامزه: ص ٩١ وما بعدها.

(٢) يختص الدخيل دونها بقيمة زمنية غير صوتية تسمح بالمجيء بعدة أحرف قبل القافية يكون زمن النطق بها مساويًا لزمن الحركة، ويختص الروي بكونه صوتًا يفتقر إليه البناء الشعري خلافًا لها، لأنها لا تصبح لازمة إلا إذا أتى بها الشاعر في أحد الأبيات.

(٣) انظر مقدمة اللزوم: ١/٦ - ١٤.

(٤) نفسه: ١/٢٤ - ٢٦.

(٥) نفسه: ١/١٥.

(٦) نفسه: ١/٢٥.

وغاية الشيخ من وضع الحدود القصوى والدنيا للامتداد الكمي للقافية، إرشاد الشاعر إلى الأصوات التي تصبح ملزمة له إذا ركبها ولو في قافية واحدة، والأصواتِ التي يعد متبرعًا بها ولو ألزم بها نفسه في قوافي القصيدة كلها، إلا أن اهتمامه بذلك لا يعود إلى هذه الغاية التعليمية فحسب، ولكن إلى أهميتها في البناء الفني للقافية.

فقد عرف في اللامع العزيزي بقوافي أبي الطيب كما عرف بأوزانه، لكن ذلك لم يكن من خلال تتبع رويات القوافي، ولكن من خلال تتبع امتدادها النغمي وتصنيفها حسب بنائها الكمي، فالقوافي المقيدة في الشعر العربي ثلاث، وقد «استعمل أبو الطيب منها اثنتين وهما المجردة والمردفة... والقوافي المطلقة ست استعمل منها خمسًا: المطلقة المجردة... والمؤسسة المطلقة.... والمطلقة المردفة... والقافية التي لها نفاذ ... والقافية المردفة التي لها نفاذ... ولم يستعمل القافية السادسة وهي المؤسسة التي لها نفاذ»[1].

وتوجيه المتلقي نحو الحيز النغمي الثابت الذي تشغله القافية في أبيات القصيدة دليل على أن إحكام بنائها الفني لا يتجلى في تجويد البناء الصوتي فحسب، ولكن في اختيار البناء الكمي المناسب لكل وزن أو ضرب.

إن المفهوم الدقيق لهذا البناء يكمن في تحديد العلاقة النغمية التي تربط الروي بما بعده وببعض ما قبله من حروف وحركات، ويتبين من حديث الشيخ عن المنازل أن الامتداد الكمي لأية قافية في الشعر العربي يحدده ما يجيء الشاعر به فيها من إطلاق أو تقييد، وردف أو تأسيس، ووصل وخروج، وما يصاحب ذلك من الحركات، إلا أن المجيء بذلك يكون في رأيه مقيدًا بخصيصة الضرب الذي يركبه، ولذلك بدا حريصا في ديوانه التعليمي جامع الأوزان على ذكر الصورة الكمية التي تناسب كل ضرب ولا تخل بالبناء الايقاعي النغمي، ومثال ذلك قوله: «للضرب الأول من الطويل

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦ – ٦٠٨.

أربع قواف: المطلقة المجردة، مثل قول القائل (ألا يا اسلمي ياهند هند بني بدر)، والقافية المردفة، مثل قول امرئ القيس: (ألا انعم صباحًا أيها الطلل البالي)، والمقيدة المجردة، وذلك مفقود في الشعر القديم والمحدث، وربما جاء به المحدثون على النحو الذي يسمى مقصورا ... والقافية المقيدة المؤسسة مثل أن يكون «العانلْ والقائلْ»، وذلك مرفوض متروك»[1].

ويتبين من هذا الحصر أن الشاعر مطالب لديه بأن يكون حذرًا في بناء قوافيه كَمًّا ونِغَمًا، نظرا للارتباط الفني اللطيف الذي قد يكون بينها وبين الوزن، فالتقييد والوافر - في رأي الشيخ - لا يجتمعان في الشعر العربي إلا على ضعف[2]، والردف لازم في أضرب بعينها من تسعة أوزان أو عشرة[3] يجتمع في آخرها ساكنان، وفيما يقارب هذا العدد من أوزان أخرى يكون فيها الروي مطلقًا[4]، لأن ذلك «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»[5].

ووصف البناء الكمي بأنه نغمي لا يعني أنه ليس إيقاعيًّا، فعدد الحروف والحركات فيه ثابت، لكنه ثبات زمني مصحوب بثبات صوتي أو نغمي لأن الألف عند الردف أو التأسيس هي الألف في كل القوافي، وهاء الوصل فيها تظل هي الهاء، ومجرى الروي هوهو، والوصل المتولد منه كذلك، وهذا ما يجعل ما بني عليها من قواف صورة كمية نغمية يقيس الذهن زمنها ويحس السمع بأصواتها، خلافا للبناء الكمي الايقاعي أو البناء الزمني المجرد كما سنوضح[6].

---

(١) جامع الأوزان/ عن الإنصاف والتحري/ تعريف: ص ٥٣٧ - ٥٣٨.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣٨، وما تقدم: الفصل السابق.

(٣) اختلف العلماء في عددها. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، والعقد الفريد: ٥/٥٠٩، والعروض والقافية: ص ١٨١.

(٤) نفسه: ص ٤٦٣. وانظر العروض والقافية: ص ١٨٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢.

(٦) انظر مبحث البناء الكمي الايقاعي.

وينقل الأخفش عن الخليل ما يفيد أنه حدد الصور النغمية المحتملة لبناء القوافي ووضع لها أسماء من الأفعال منها (فيْعل وفاعل وفال وفيل)، فجعل كل واحد منها ذا قافية[1].

وتشير الصيغة الأولى إلى القافية المجردة المطلقة التي يكون فيها الساكن عديم القيمة النغمية، لوجود حرف يفصله عن الروي (أو حرفين) فيمنعه من أن يكون ردفاً، ولعدم وروده ألفًا حتى يعد تأسيسًا.

وظهور السكون على الياء في فَيْعَل يجعل هذا الحرف صامتًا وصائتًا، وهو إيماء مقصود إلى أن فيها صيغة واحدة لمثل موئلٍ ومنزل وموغل وجيأل ودعبل و«من علي»... فهذه القوافي يمكن أن تجتمع كلها رغم ورود مقابل الياء في بعضها مدًّا صريحًا لأنها تعد كلها قوافي مجردة، وحكم ما احتمل التقييد منها كذلك، أما فاعل فهي صيغة للقوافي المؤسسة فقط مقيدة أو مطلقة، لأن للألف فيها قيمة صوتية مسموعة ومستقلة تلزم الشاعر بالعودة إليها في كل بيت، وتمنعه من تعويضها بمد آخر لأن التأسيس لا يكون إلا ألفًا[2].

و«فـال» صيغة مقصورة على ما أردف من القوافي بالألف دون سواها من الأحرف ساكنة كانت أم لينة أم ممدودة، أما «فيل» فتعد صيغة لما أردف بغير الألف من القوافي مقيدة أو مطلقة، لأن الياء والواو يكونان فيها كمسموع واحد يستوي فيه مثل «حبيب ومحبوب».

ولا تغير الصيغة التي لم ينقلها[3] الأخفش من كون الصيغ الأربع تحيط بالقوافي الثلاث المقيدة كلها، وبكل ما يسبق الروي المطلق من صور.

---

(١) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠/ عن العروض والقافية: ص: ١٧٣.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٩٠٩، والعقد الفريد: ٤٩٦/٥، والعيون الغامزه: ص ٩٧ – ٩٨.

(٣) انظر العروض والقافية: ص ١٧٣، وانظر ص ١٧٤ – ١٧٦، حيث يعدد المؤلف جميع الصيغ التي يفترض أن الخليل ذكرها.

أما الصور الباقية فتعد اللوازم فيها كالمتولدة بعضها من بعض، فالوصل بحروف المد يكون نتيجة قسرية للمجرى الذي يختاره الشاعر لا يخلص منها إلا جعل الهاء وصلًا، والهاء حرف ينفرد دون باقي الصوامت بمجيئه للوصل ساكنًا أو محركًا، فإن تحرك بإحدى الحركات الثلاث لزم الخروج الذي يكون بالضرورة من جنس الحركة.

ولا يخرج الشيخ في تصوره للبناء الكمي عن الحدود المدرسية التي رسمها الخليل، لكن ما ورد منه في منجزه، ومراعاته لبعض الفروق الفنية الدقيقة في تحليله لأبنية القوافي، يدلان على أنه كان يراه ألطف من أن يكون مجرد صيغ تعرف بها القواعد، فالغريزة هي وسيلة الشاعر إلى النفاذ إلى مكامن الجودة وتنكب المزالق الفنية في هذا البناء الذي تبدو صيغه كأنها على درجة واحدة أيا كانت جهة استعمالها.

I - **الإطلاق والتقييد:** والمقصود بهما الصورة السمعية التي يكون عليها الروي من حيث سكونه أو تحركه بالحركات الثلاث.

والحركة لدى الشيخ ثقل على الحرف[1]، لكن وصفها بالثقل لا يعني أنها صوت مستقبح، فعلماء «العربية يسمون الحرف المحرك ثقيلا وإن كان حسنًا صقيلًا»[2]، واقتدار الشعراء على تجويد الصناعة وتنغيم القوافي أكثر ما يكون لديه في الأشعار المطلقة، فـ «الحركة قوة الحرف وحياته»[3].

وإذا كان الحرف يحيا بحركته فإن السكون يجب أن يعد فيه موتًا، وتسكينُ الروي لدى الشيخ بعيد عن أن يعد شاهدًا على التجويد والاقتدار، لأنه مظهر شعري يخفي ضعفًا «إذْ كان التقييد ينقص به التأييد»[4].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠.
(٢) رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١/ ٣٠.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠.
(٤) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

و«علبط» لدى الشيخ بناء مستثقل يحتمله الرجز والسريع لمهانتهما، وقد يجيء في سوى هذين «إذا وقع في القافية، وحسبك بهذا نقيصة»[1] لأنه لا يجد له مكانًا في الاستعمال الشعري إلا مهانًا بضعف الوزن أو هوان[2] التقييد.

وفي سياق دعائه الله أن يخلصه ويقيه من النقائص يذكر الشيخ عيوب الشعر، ويشبه الضيق والضعف الذي لحق به في عزلته بالتقييد الذي يلحق بالقوافي، ويمثل لذلك بقافية من الرجز، والرجزُ لديه وزن حقير، وكان ما تمناه أن يطلقه الله كما أطلقت القوافي التي تحرك رويها، ومثل لذلك بمعلقة لبيد، والمعلقات من أجود الأشعار: «وقيدتني اللهم تقييد» وقائم الأعماق «... فأطلقني إطلاق عفت الديار...»[3].

والشيخ لا يصرح بأن التقييد قبيح، لكن ذكره إياه ضمن الزحافات والعلل المستقبحة يدل على أنه كان يستضعفه كما استضعف بعض الأوزان المستعملة.

وقد يكون المنشد في بعض أوزان الشعر مخيرًا بين أن يطلق القافية أو يقيدها «لأن الشعر إذا كان يحتمل التقييد والإطلاق في أصل الوزن جاز فيه ذلك من أي الحروف كان رويه إلا الألف، ما لم يكن ثم مانع من تخفيف مشدد أو نحوه، كقول الراجز: (اضربهم باليابس)... إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت»[4]، والشيخ في مثل هذا يختار كالمتقدمين وأصحاب الغرائز الإطلاق لقوة الحركة، لكن التقييد يصبح كالواجب[5] إذا كان الإطلاق سيؤدي إلى اختلاف حركات الروي، وإنما امتنع عده واجبًا صريحًا لأن الإقواء والإصراف في القوافي وإن عدا من العيوب لا يكسران الشعر ولا ينفيان عنه صفة الشعرية.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥١٤.

(٢) رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١/٣١.

(٣) الفصول والغايات: ص ١٣٥.

(٤) نفسه: ص ٩١.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

إلا أن التقييد الذي يكون أحيانًا ملاذًا يلجأ إليه الشاعر فرارًا[1] من مشقة توحيد حركات الروي يصير أحيانًا أخرى واجبًا صريحًا إذا كان تخفيف المشدد يغير معنى الكلمة كقول الراجز: (أودى السرور بالهمْ...)، «فتخفيف الميم في الهمِّ يمنع من جواز الإطلاق لأنه يغير المعنى»[2]، وقد يمتنع الإطلاق ويجب التقييد إذا كان يصون الوزن من الكسر الذي يجعل البناء في حكم المنثور إذا أطلق الشعر.

وقد وقف الشيخ في ديوان البحتري على سريعية أولها: (بات نديمًا لي حتى الصباح)، ونبه على أن هذه القصيدة جاءت في النسخة مطلقة و«الصواب تقييدها»[3]، لأن حذف الياء من مثل «اطراحي/ اطراحْ، وجناحي/ جناحْ» في قوافي القصيدة الذي جعل الناسخ يحرك الرويات بالكسرة، أهون لدى الشيخ من كسرِ البيت باستعمال مفعولات متحركة غير موقوفة، ومِنْ جَعْلِها ثُمانيةً بالوصل الذي سيلزمها بإطلاق الروي، و«إذا كانت الحركة كسرًا فالسكون أسلم»[4] لدى الشيخ، لأن الشعر المقيد يكسر بتنوينه كما يكسر بإطلاقه [5].

والملاحظ أن هذه الخصيصة الايقاعية للتقيد تجعله مختلفًا عن الوقف وإن كان يشبهه، لأنه بعض من البناء العروضي بينما ينتمي الوقف إلى نظام الإنشاد الذي رفض الشيخ كثيرًا من مظاهره لإخلاله بالأقيسة.

فالعرب تختلف في النشيد[6] فتقف على البيت المطلق بالسكون فتقول: (أقلي اللوم عاذل والعتابْ)، أو تترنم فتقول: (العتابا)، أو تترك الترنم فتنون وتقول (العتابنْ)،

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٩١.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٦ – ٧٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ص ٤٣٥/١.

(٤) الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٥) العمدة: ٣١٢/٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٥ – ٤٦٦. وانظر باب الإنشاد وما ناسبه في العمدة: ٣١١/٢ وما بعدها.

إلا أن الوقف على السكون في هذا البيت لا يعد تقييدًا لأن الوافر لا يقيد، ولأن السكون يخل بالايقاع بإخراجه إلى ضرب غير مستعمل يعامل فيه السباعي المقطوف معاملة الخماسي الصحيح (فعولْ)، وهذا ما يجعل التقييد وقفًا إيقاعيًّا لا يستغني عنه الوزن، بينما يظل وقف الإنشاد استراحة[1] اختيارية يسلك إليها المنشدون للإيماء إلى أنها ليست تقييدًا سبلًا متعددة تختلف باختلاف «العرب في الوقف، فبعضهم يقف على السكون ... وبعض العرب يُشِمُّ ويرُومُ عند الوقف... وبعضهم يشدد الحرف الموقوف عليه ليدل على حركته في الإدراج»[2].

وإذا استثنيت الأوزان التي يلزمها التقييد أو يقبح فيها، فإن الشاعر يكون مخيرا بين أن يحرك الروي في شعره أو يسكنه، وبين المجيء به في القصائد المختلفة على السكون والحركات كلها أو على بعض منها فقط لكن الغريزة في رأي الشيخ تتدخل لتوجه الاختيار نحو البناء الكمي الذي ترتضيه، وتوزيع السكون والحركات في أشعاره المجودة يكشف عن هذا التوجيه.

فالتقييد الذي وصفه بأنه ضعف ينقص به التأييد يكاد يكون معدوما في أشعاره المجودة لأن بيتيه اليتيمين:

تـعَـاطـوا مَـكـانـي وقـد فـتُّـهـم
فـمـا أدركـوا غـيـرَ لمـحِ الـبَـصـرْ
وقـد نـبـحـوني ومـا هـجـتـهـمْ
كـمـا نـبـحَ الـكـلـبُ ضـوءَ الـقـمـرْ[3]

يعدان القطعة المقيدة الوحيدة من بين ٨٢ سقطية، أي (١،٢١ ٪) مقابل (٩٨،٩٪) من السقطيات المطلقة.

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٧٠.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٦.
(٣) سقط الزند / ش: ص ٦٤٩.

وتضم الدرعيات خمس قطع مقيدة من ٣١ درعية، وهو عدد يبدو كثيرًا بالقياس إلى ما قيد في السقط لأنها تشغل (١٦،١٢ ٪) من هذا الديوان الصغير، لكن هذا العدد يظل عديم الدلالة ولا يعتبر شاهدًا على تغير موقف الشيخ من التقييد، لأنه بركوبه السريع الموقوف في إحداها[١]، ومشطوره الموقوف في قوله: (جاءوا عليهم محكمات الأدراعْ)[٢]، صار ملزمًا بتقييد الروي وممنوعًا من إطلاقه، لأن هذين الضربين لا يستعملان إلا مقيدين للزوم تسكين الروي فيهما.

أما اللزوميات فقد فرض عليه التقييدَ فيها التزامُه بالفصول الأربعة، وتكلفُه المجيء بكل روي ساكنًا ومحركًا بالحركات كلها، ورغم ذلك تبدو القطع المقيدة قليلة بالقياس إلى المطلقة، لأن نسبتها تظل نظريًّا في حدود الربع[٣] الذي تستحقه بكونها علامة رابعة في كل فصل رباعي، فمجموع أبيات ما قيده منها لا يتجاوز عشر الديوان[٤].

وكما توجه الغريزة الشعراء نحو السكون أو الحركة توجههم نحو هذه الحركة أو تلك حسب تنوع الرويات، لأنهم «إذا اتفق لهم أن يجيئوا بالحرف وحركته ضمة أو غيرها فقلما يستوعبون مجيئه على كل الحركات، وإن استعملوه في حال الحركة جاز أن يلغوه من حال الإسكان، مثال ذلك أن أبا الطيب استعمل الهمزة المضمومة والمكسورة ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين يتبعون الخاطر

---

(١) قوله: ما نخلت جارتنا ودها ... يوم تراءت بكثيب النخيل. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٩.

(٢) الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٢٣.

(٣) من بين ١٦٠ ميمية قيد أبو العلاء قوافي ١٦ لزومية (١٠ ٪)، ومن بين ٢٤٣ رائية قيد ١٨ لزومية (٧ ٪)، ومن بين ١٦ ثائية قيد لزوميتين اثنتين (١٢ ٪)، ومن بين ٩ خائيات قيد لزومية واحدة (١١ ٪)، ومن بين ٦ غينيات قيد ٣ لزوميات (٥٠ ٪)، وهي نسبة شاذة يفسر علوها اقتصاره في هذا الروي الحوشي على قطعة واحدة لكل حركة.

(٤) اعتمادًا على الإحصاء الذي وضعه السعدني. انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٢.

كأنه هادي الركبان أينما سلك فهم له تابعون»[1]، ومخالفة الخاطر لا تقود في رأي الشيخ إلا إلى التكلف.

وإذا كان التقيد بالفصول الأربعة في اللزوم كلفة شل بها الشيخ فاعلية الغريزة، فإن الحكم في شعره المجود كان للغريزة وحدها، كما كان لها الحكم أيضًا في انتقاء ما ترتضيه فيه لكل روي من حركات وسكون، فتنكبه التقييد في سقط الزند جعل البناء الكمي مقصورًا على الحركات، والروي الوحيد الذي جمع فيه بين استعمال السكون والحركات الثلاث - أي الراء - كان هو نفسه الروي الذي انفرد في السقط دون باقي الرويات بمجيئه مقيدًا، وهو ما يدل على أن إلغاء السكون في هذا الديوان كان استجابة لأحكام غريزته.

ورغم أن اختيار الإطلاق يعد المظهر الإنجازي لإشارته النقدية النظرية إلى أن الشعراء إن استعملوا الروي «في حال الحركة جاز أن يلغوه في حال الإسكان»[2]، يظل المجيء بالحركات الثلاث في كل روي بعيدًا عن أن يكون مطردًا، فاللاميات والميميات مثلًا قد جاءت مضمومة ومفتوحة ومكسورة، لكن العينيات جاءت على الكسرة والفتحة فقط، والنونيات على الضمة والكسرة، واكتفى في بعض الرويات بحركة واحدة، كالباء والسين اللتين اختار لهما المجرى المكسور دون سواه.

ولم تخرج رويات الدرعيات عن هذا الحكم، فباستثناء العين التي استعملت ساكنة ومحركة بالحركات الثلاث، نجد النون مثلًا قد ألغيت في حال الإسكان وحركت بالفتح والضم والكسر، ونجد اللام قد سكنت وفتحت وكسرت ولم تضم، والدال قد جاءت مفتوحة ومكسورة فحسب، والراء ساكنة ومفتوحة، والميم في حال الكسرة وحدها دون ما سواها من المجاري.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠.

(٢) نفسه: ١/ ٣٠.

ولا يعتبر مجيئه برويات اللزوم في حال الإسكان والحركات كلها تصورًا نقديًّا ثانيًا لإطلاق القوافي وتقييدها، فقد اعترف في مقدمة الديوان بأن ذلك تكلف وافتعال، واعتذر عن ضعفه حتى لا يتخذه الشعراء نموذجًا فنيًّا يحتذى، ورغم ذلك يدل تقدم اللزوميات المكسورة من حيث العدد على المضمومات وتأخر المفتوحات عنهما[1]، على ميله الغريزي إلى الروي المكسور.

إن القوافي المطلقة التي تقوى بحركاتها تضعف لدى الشيخ إذا سكنت لأن التقييد تفريط في هذه القوة، لكن هذه القوة قد تصبح سببًا في عسرها وجفائها إذا ما بالغ الشاعر في تقويتها، وتشديدُها يعد إفراطا في هذه التقوية.

والتشديد في القوافي يكون طارئًا على الكلمات لضرورة كما قال الراجز:

ثـــــمَّ أمـــــالــــتْ عـــنــــقَ الحــــمَـــرِّ

سـيـــرًا عــلـــى جـانـبـهـا الأيــسَـــرِّ

فـ «بنى الحمار وهو فعال على فعلّ»[2]، والأيسر وهو أفعل على أفعلّ، وقد يكون ذلك لغير ضرورة كقول البحتري: (.... فإن قصرًا عنه فلا خير في المَرِّ)، فقد «شدد المرء في القافية، وقد حكي تشديده عن بعض القراء في قوله: «بين المر وزوجه»، والكوفيون يزعمون أن الهمزة إذا كانت متحركة وقبلها حرف ساكن جاز تشديد ذلك الساكن وإلقاء الهمزة»[3].

ولا يبدو الشيخ ميالًا إلى هذا النوع من العدول والتغيير لأنه تشويه للكلمة وخروج بها عن هيئتها[4]، ويستشف نفوره من ذلك من مثل قوله في رسالة له معتذرًا عن التثقيل بطلب الشفاعة لغيره: «وأحسبني إن شاء الله كباء «أَخْضَبّ» ولام «كلكل»،

---

(١) انظر البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ – ٤٤٩.

(٣) عبث الوليد: ص ١٢١.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨.

كلاهما مهين عاجز، وإنما ثقلهما الراجز فقال: (في عامنا من بعد ما أَخْضَبَّا)، وقال: (كأن مهواها على الكلكلِّ)...»[1]، والسمع لديه ينكر مثل هذا التشديد والغريزة تنفرمنه[2]، أما الغالب على المستعمل من القوافي المشددة فكون التشديد فيها أصليًّا.

ويفرق الشيخ بين طريقتين في استعمال القوافي المشددة: الأولى أن ترد ممزوجة في القصيدة الواحدة بما لم يشدد منها، وذلك عندما تكون من المتواتر المجرد من الردف كقوله في السقط:

أعـــارضُ مــزن أورد الـبـحـــرَ نودُه
فلما تـــروت ســار شــوقًــا إلــى نَجْــدِ
سـمَـا نـحـوه مـلـكُ الـريـاحِ بـجـنـدِهِ
فـمـزقـه دون الإرادة والـــــودِّ[3]

وهذا الاستعمال هو الشائع[4] لدى الشعراء قدامى ومحدثين.

والثانية أن ترد مستقلة بنفسها غير ممزوجة بالمخففات كما وردت في اللامية المنسوبة إلى تأبط شرًّا أو أمه، فقد «لزم من تشديد اللام في القافية ما لا يجب عليه. وكذلك زياد لما قال: (... فأعلى الجزع للحي المبنِّ)، لزم في القصيدة من تشديد النون ما لا يجب عليه»[5].

وإذا كان مثل هذا البناء الصعب يسهل أحيانًا «لغزارة البحر في الشاعر ولعظم القدر»[6]، فإن عده ذلك التزامًا بما ليس واجبًا على الشعراء ينبئ بأنه كان يعد سلوك هذه الطريقة - وإن نجح فيها بعض القدماء - مزلقًا فنيًّا يجر إلى التكلف والتصنع، والتكلف لديه لا يثمر إلا النظم البارد الضعيف.

---

(١) رسالة الشفاعة/ رسائله/ إ. عباس: ٣١/١ - ٣٢.
(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.
(٣) سقط الزند / ش: ص ٣٩٠.
(٤) انظر مقدمة اللزوم: ٢٨/١.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣ - ٥٢٤. والمقصود قول القائل: إن بالشعب الذي دون سلع ... لقتيلا دمه ما يطل.
(٦) نفسه: ص ٥٢٤.

ومما يؤكد أنه كان يعتبر ذلك كلفة[1] يُضَيِّقُ بها الشاعر على نفسه، قولُه بعد الإشارة إلى أن بعض الشعراء قد يلزمون التشديد: «والأكثر ألا يلزموه»[2]، كما يؤكده استغناؤه في اللزوميات المشددة عن الحرف الذي التزم بالمجيء به قبل كل روي، فهو في مختلف فصول الراء المخففة والساكنة يلتزم قبل الروي في كل قطعة حرفًا بعينه أو أكثر لا يحيد عنه إلا إذا انتقل إلى قطعة ثانية كقوله ملتزمًا الطاء قبلها:

تورعوا يا بني حواءَ عن كذب
فما لكمْ عند ربٍّ صاغكم خطرُ

لم تجدبوا لقبيحٍ من فعالكمُ
ولم يجئكم لحسنِ التوبةِ المطرُ[3]

لكنه عندما يأتي بالراء مشددة لا يلزم قبلها أي حرف ظاهر، كما يتبين من قوله:

أشدد يديكَ بما أقو
ل فقول بعض الناس دُرُّ

لا تدنونَّ من النسا
ءِ فإنَّ غبَّ الأري مرُّ

والباء مثل الباء تخـ
فضُ للدناءة أو تَجُرُّ

سلَّ الفؤاد عن الحيا
ة فإنها شرٌّ وشرُّ

قد نلتَ منها ما كفا
كَ فما ظفرتَ بما يسرُّ[4]

---

(1) انظر قوله في مقدمة اللزوم: ١/ ٣٠: «وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كلف...». وانظر: ١/ ٢٨.

(2) نفسه: ١/ ٢٨.

(3) اللزوم: ١/ ٤٣٤. وانظر التزامه الهاء قبل الراء في: ١/ ٤٣٥.

(4) نفسه: ١/ ٤٧٥.

وقد يوهم اختلاف الحروف قبلها أنه أخل في هذه القطعة بما أوجبه على نفسه، لكن الصحيح أنه كان يريد أن ينبه الشعراء والمحصلين على أن الروي المشدد في حقيقته حرفان مدغمان أحدهما لازم وهو الأخير، والآخر غير لازم وهو الذي قبله، وركوب الرويات المشددة في أبيات القطعة الواحدة كلها يعد لزومًا ضمنيًّا لهذا الحرف غيراللازم.

وقد أوضح هذا بطريقة تعليمية مقصودة في قوله على الدال المشددة:

وكـــــأنَّ لــلــســاعــاتِ أجــنــحــــةً
فــإخــالــهــن بــهــا قــطًــا حُــــذَّا

قـــدر يــنــادي الحــتــفَ مــن كــثــبٍ
دعْ ذا إلــى المــيــقــاتِ أو خــذْ ذَا[1]

ففكه الإدغام في الخط في قوله: «خذ ذا» إشارة منه شبه صريحة إلى أن الروي المشدد في القوافي حرفان: لازم ومتبرع به.

وقد نجم عن اعتباره التشديد لزومًا لما ليس يلزم أن ديوان اللزوم خلا مطلقًا من القطع التي تجتمع في قوافيها الرويات المشددة والمخففة، وذلك لتعذر المجيء بها في نفس القطعة، فبناء النظم على نجد يعد تبرعا بالجيم، وبناؤه على مدّ يعتبر تبرعًا بالدال المدغمة في أختها، ولا يجتمع مثل هاتين القافيتين إلا في الشعر الذي يكتفي فيه صاحبه باللوازم الأصلية متنكبًا كلف التبرع.

ويطرد الاستغناء عن الحرف المتبرع به في كل اللزوميات التي شدد فيها الروي[2] باستثناء ما بني منها على الواو والياء، والواوية المشددة الوحيدة في هذا الديوان قوله:

لــنــا خــفــضُ المحــلَّــةِ والــدنــايــا
ولــلــهِ المــكــارمُ والــعــلــوُّ

(١) اللزوم: ١/٤٠٧.

(٢) نفسه: ١/٩٧، ٤٧٥، ٢٥٩، ٤٧٨، ٤٨٩. و٢/١١٣، ١٦٣، ٢٠٢، ٢٢٢، ٣٥٩، ٤١٦، ٥٦١.

إذا كان الهوى في الناسِ طبعًا

فليسَ بغيرِ ميتتها سلوٌّ[1]

وورود اللام قبل الواو في أبيات هذه القطعة كلها يدل على أنه لزم في قافيتها قبل الروي حرفًا متبرعًا به رغم كونها مشددة، ولم يتبرع بمثل هذا قبل الباء والراء واللام والميم وغيرها من الصوامت عندما جعلها رويات مشددة.

وقد نحا نفس المنحى في يائياته رغم كثرتها[2] فلزم فيها حرفًا متبرعًا به قبل الروي، فلزوميته المضمومة:

صَفري من بعدهِ رجبي

فانظرنَ أينَ جادَ ذاكَ الحبيُّ

زعمت أنَّ نارها خبتْ فا

رسُ والدهرُ فيه معنى خبيُّ[3]

مبنية فضلًا عن الروي المشدد على ياء لازمة تبرعًا، ولزومياته المفتوحة:

قد خفَّ جرمي وصار جرمي

أثقلَ من هضبةٍ عليًّا

إياكَ والخود أن تخلى

ملبسة جيدها حليًّا[4]

تبرع فيها بلام لا تجب. وكذاك باقي اليائيات المشددة، فقد جاء فيها كجل اللزوميات قبل الروي المشدد بحروف متبرع بها، ويدل هذا الاستثناء على أنه كان يخص القوافي الواوية واليائية المشددة بأحكام تختص بها دون الصوامت المشددة.

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.

(٢) نفسه: ٢/٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٩، ٦٥١، ٦٥٤.

(٣) نفسه: ٢/٦٤٢.

(٤) نفسه: ٢/٦٤٥.

وإذا نحن استبعدنا احتمال كون هذا اللازم المتبرع به قبلهما لازمًا آخر تكلفه الشيخ معتبرًا الياء أو الواو في المدغم المشدد لازمًا متبرعًا به قبل الروي، فإن التفسيرالوحيد لذلك أنه كان يعد الواو والياء ساكنتين في هذه القوافي المشددة ردفًا صريحًا، فالحبِّي مثلًا وزنها فعيل، والعلوّ وزنها فعول، ويعني هذا أن ما قبل الروي عند فك الإدغام يكون ردفًا صريحًا، والردف من اللوازم الأصلية في القافية، ولذلك كان الشيخ مطالبًا بأن يتبرع قبل الواو والياء عند التشديد بحرف آخر يلزمه، ولم يكن في الصوامت المشددة مدعوًّا إلى مثل هذا، لأن الساكن الأول لا يمكن أن يعد ردفًا.

ويبدو من قصره تشديد الروي في اللزوم على حروف دون غيرها[1] أنه لم يكن يميل إليه، ويرجح ذلك أن شعره المجود يخلو من القوافي المشددة أو يكاد، فالسقطية المشددة الوحيدة في ديوانه الأول يائيته:

مـتـى نـزلَ الـسـمـاكُ فـحـلَّ مـهـدًا

تـغـذِّيـهِ بـدرَّتِـهـا الـثـدي[2]

والدرعية الوحيدة التي بناها على روي مشدد نونيته:

عـلـيـكَ الـسـابـغـاتُ فـإنَّـهُـنَّـهْ

يـدافـعـنَ الـصـوارمَ والأسـنَّـه[3]

ويلحق البناء الكمي من حيث التقييد والإطلاق تغيرات تخل به أحيانًا وتضعفه، ومنها ما يعرض القوافي عند تخفيف المشدد فيها.

فالشعراء – لديه – يجترئون على تخفيف المشدد إذا وجد ما يسوغ ذلك كالعجمة، كقول البحتري:

---

(١) قصر التشديد على الباء والجيم والراء والطاء والفاء والقاف، والكاف واللام والميم والنون والواو والياء.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٢١.

(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ٢٠٠١.

يـــوم بِــغُــمَّــى تجـلّــى بـطـلـعـتـه الـــ
غـــمـــاءَ أو لـيـلـــةٍ بـقُـــطْـــرُبُـــلِ

فـ «قطربل اسم أعجمي كثير الحروف، وقد ذكره في القصيدة التي يصف فيها الفرس مشددًا، وكذلك هو في أشعار من تقدمه من المحدثين، ولما كانت الكلمة أعجمية اجترأ على تخفيفها، وقوى ذلك عنده أن حروفها كثيرة»[1].

وللاعتذار عن ورود «الجان» مخففة في شعر لصديقه الأمير ابن أبي حصينة مطلق القوافي، يفترض أن اللفظة أعجمية مشيرًا إلى أن الجان «يراد به الحية، وأصله تثقيل النون، وربما ورد مخففًا في الشعر الفصيح، وإن أريد به ضرب من الحيات والحلي فهو أعجمي معرب، والوجه أن يخفف، فإذا حمل على هذا الوجه فلا ضرورة في البيت، وإذا حمل على القول الأول ففيه اضطراب لأنه خفف المثقل في قافية الشعر المطلق، وإنما يكثر التخفيف في المقيد»[2].

ورغم حرصه – مجاملة لصديقه – على الاعتذار عن هذا التخفيف الذي لحق المشدد بافتراض الأصل الأعجمي للفظة المخففة، لم يتردد في وصفه بالضعف والاضطراب إذا حمل على الاضطرار، وذلك لمجيئه في قافية الشعر المطلق.

وقد صرح في عبث الوليد بأن تخفيف المشدد «إنما يستعمل في القوافي المشددة إذا وقع الحرف آخرًا»[3]، والتقييد لديه نقصان من قوة الروي كما تبين، وهو لا ينكر أن تخفيف المشدد في الشعرالمقيد يفقد القوافي قوتها لأن الروي يكره فيها على أن يصير خفيفًا[4]، إلا أنه يعد «ما نزل به [من] الهون طفيفا»[5] محتملًا بالقياس إلى الضعف المكروه الذي يلحقه عندما يأتي ذلك في القوافي المطلقة.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٨٤٩/٣.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٦/٢. والمراد قوله: «... كأن البرق في طرفيه جانُ». ش. ديوانه: ١١٦/١.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٠١.

(٤) انظر رسائله/ إ. عباس: ٣٠/١ – ٣١.

(٥) نفسه: ٣٠/١ – ٣١.

ولاحتمال الأشعار المقيدة ذلك، كثر الاجتراء على تخفيف المشدد في القوافي[1] فقيل «معدْ» في «معدٌّ»، وسكن الروي في مثل قول القائل:

أنــــشـــد الــــنــــاس وأنــشـــدهــــــم

إنمـــا يــنـشــد مـــن كـــان أضـــــــلْ[2]

إن التقييد في القوافي بناء يستضعفه الشيخ، ولكنه يجده مستساغًا لكونه سبيل الشعراء إلى جعل تخفيف الأواخر المشددة محتملًا في الغريزة.

وبعض هؤلاء يلزمون عند تقييد الرويات حركة مقدرة واحدة تصير بها القوافي إذا أطلقت موحدة المجرى، ومثل هذا دليل على اقتدار الشاعر، لكن اختلاف الحركات المقدرة عند التقييد لا يعد في رأي الشيخ عيبًا كما هو في المطلق إقواء[3]، فقد أوضح أن الشاعر الذي يركب قصيدة مقيدة يجمع في رويها المسكن بين أشتات الحروف ولا يبالي «إذا سلمت له القافية من لحاق العيوب كيف وقع ترتيب الكلمة في الأصل»[4]، فالأعشى في قوله: (لعمرك ما طول هذا الزمنْ)، قد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة النجار، لأنه قال: «الزمن» فسكن ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: «معن» فحذف من الكلمة حرفين وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة، وقال فيها: «... ما قد رجنْ» فجاء بنون أصلها الفتح...»[5].

وتكشف أشعارالشيخ المقيدة في السقط والدرعيات عن أنه تعمد جعل الحركات المقدرة على رويات القطع كسرة إلا بيتين اثنين أولهما قوله: (لا تله عن جلائه ولا تغْبْ)[6]، والروي في هذا الشطر/البيت إذا حُرِّكَ مَفتوحٌ، والثاني قوله:

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٥٥.

(٢) رسالة الشفاعة / رسائله / إ. عباس: ٣١/١.

(٣) انظر العمدة: ١٥٤/١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩ - ٤٥٠.

(٥) نفسه: ص٤٥٠.

(٦) انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٧٠. ومعنى لا تغب: لا تغبَ، من الغباوة.

والـــدهـــرُ إعـــــدامٌ ويـــســرٌ وإبـــ

رامٌ ونـــقـــضٌ ونـــهـــارٌ ولـــيـــلْ[1]

والروي فيه إذا حرك مضموم، واستثناؤهما دليل على أنه لم يكن يعد اختلاف الحركات المقدرة عيبًا وإن عد توحيدها شاهدًا على اقتدارالقائل.

ويبدو ذلك واضحًا في نظمه التعليمي الذي حرص فيه على نفي العيب عن مثل هذا الاختلاف من خلال جمعه في اللزومية الواحدة المقيدة بين حركات مقدرة مختلفة كقوله:

ولـــم يـــبـــقَ فـــي الأمــــرِ مـــن حـــيـــلـــةٍ

فـــيـــقـــصـــرَ مـــــن عـــمـــرٍ أو يمـــدْ

وإنَّ ثـــمـــودًا أتـــت بـــحـــرهـــمْ

خـــطـــوب فـــمـــا تـــركـــتْ مـــن ثـــمـــدْ

رأيـــتُ الـــفـــتـــى شـــبَّ حـــتـــى انـــتـــهـــى

ومـــا زالَ يـــفـــنـــى إلـــى أنْ هَـــمَـــدْ[2]

وبذلك يكون قد أكد أنه كان يذهب كغيره من الشعراء إلى أن القوافي تستعمل فيها أشياء لا تستعمل في حشو البيت، ومن بين ذلك[3] حذف الإعراب في الشعر المقيد وتخفيف المشدد، إلا أنه حذر من خلل قد يلحق القوافي منشدة ومرسومة عندما يكون تقييدها نتيجة لهذا التخفيف كما نجد في قول لبيد: (... ومن شاء أضلْ)، فلام «أضل مشددة، خففها في القافية تخفيفا لابد منه، ومن شددها فهو عندهم مخطئ، وكذلك من شدد الراء في قول امرئ القيس: «واليوم قرْ» و«إني أفرْ»، وقد عيب على بعض العلماء أن لام « المُصَلْ «وجدت بخطه مشددة في قول لبيد: (... بيديه كاليهودي

(١) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٣.

(٢) اللزوم: ١ / ٤٠٣.

(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٦.

المصلْ)، يريد المصلي فحذف الياء وخفف»[1]، ومقصود الشيخ أن إنشاد القوافي المقيدة ورسمها في الخط يجب أن يخلو من الإيماء الصوتي والخطي إلى التشديد في الكلمات المخففة.

ويبدو أن هذا الخطأ يعود إلى الخلط بين نظامي الإنشاد والإيقاع، أي بين الوقف والتقييد اللذين عد الشيخ التفريق بينهما ضروريًّا أحيانًا لصون الشعر من الاختلال، فقد ذكر وهو يعدد طرائق العرب في الوقف أن بعضهم «يشدد الحرف الموقوف عليه ليدل على حركته في الإدراج»[2]، فإذا زال الوقف ترك التشديد[3]، وقد يستعمل كذلك في الوصل فينكره السمع[4] وتنفر منه الغريزة، والإشارة هنا إلى ما وصفه سيبويه[5] بأنه وقف بالتضعيف للإعلام بأن الكلمة متحركة في غير الوقف، وجَعَلَ علامته الشِّينَ.

وإذا كان هذا التشديد في الوقف إعلامًا صوتيًّا وخطيًّا بتحرك الكلمة في الإدراج والوصل حتى لا تعد بمنزلة ما يلزمه السكون[6]، فإن تركه في القوافي المقيدة يعد إعلامًا بأن الإيقاع قد بلغ نهايته وأصبح لا يحتمل حركة الحرف، فالمشدد المقيد في رأي الشيخ يختلف عن الحرف الموقوف عليه بالتشديد عند الإنشاد اختلافًا من وجوه تصبح أحيانًا متعارضة، ومن ذلك أن التشديد في الوقف يطرأ على الكلمة رغم أنه ليس صوتًا أصليًّا فيها، بينما نجده في التقييد يختفي منها رغم كونه أصليًّا فيها.

والتشديد في الوقف يمحو أثر السكون حتى لا يتوهم لازمًا، بينما يكون السكون في الشعر المقيد لازمًا إيقاعيًّا يمحو أثرالتشديد.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤ - ٤٤٥.
(٢) نفسه: ص ٥٠٦.
(٣) نفسه: ص ٤٧٨.
(٤) نفسه: ص ٤٦١.
(٥) انظر الكتاب: ٤/١٦٨ - ١٧٢.
(٦) نفسه: ٤/١٧١.

والشيخ في رفضه لتشديد القوافي المقيدة إنما كان يرفض الازدواج الحرفي الذي ينجم عن التشديد ولو ظل الحرف ساكنًا، وأعني بذلك أن القافية في الأبيات المخففة الموقوف عليها بالتشديد عند الإنشاد، تصبح من المترادف لاجتماع ساكنين في آخرها، وهذه صورة لا يقبلها نظام الإنشاد كما يفهم من قول سيبويه: «فإن كان الحرف الذي قبل آخر حرف ساكنًا لم يُضَعَّفْ نحو عمْرو وزيد وأشباه ذلك، لأن الذي قبله لا يكون ما بعده ساكنًا لأنه ساكن»[1]، لكن النظام الايقاعي يحتملها، ولذلك خطأ الشيخ من شدد القوافي المقيدة لما في ذلك من تضليل وتشويه لصورة القافية الحقيقية.

ويضل ذلك لديه عيبًا ولو تحايل من يريد الإيماء إلى الأصل المشدد للكلمة على ذلك بوضع علامة التشديد من تحت الحرف كما يظهر من قوله واقفًا عند لامية البحتري: (قالت الشيب بدا قلت أجل): «كان على القوافي المشددة مثل الأقل والأشل تشديد، وذلك عندهم خطأ لأن التخفيف لازم. وكان بعض أهل العلم يعاب بأنه وجد بخطه قول لبيد: (... كاليهودي المصلْ) مشدد اللام في المصل. وحكي أن عثمان بن جني كان يرى في مثل هذه الأشياء أن يكون التشديد من تحت الحرف، والأجود أن يعلم الناظر أن التشديد لا يجوز في مثل هذه المواضع»[2].

ومن المفارقات الطريفة أن يكون الشيخ قد قال ذلك، وأن يأتي أحد ناشري ديوان اللزوم بعد عدة قرون ليضع الشدة على رويات بعض اللزوميات المقيدة[3] وهو لا يعلم أنه جاء فيها بما حذر صاحبها منه.

والملاحظ أن علماء القوافي لا يشيرون في مؤلفاتهم إلى هذا الخطأ الذي عابه الشيخ على بعض العلماء.

---

(١) الكتاب: ٤/١٧١.

(٢) عبث الوليد: ص ١٨١.

(٣) انظر مثلًا اللزوم: ٢/ ١٧٣، ٢٥٣، ٣٧١، ٤٨١.

ويذهب بعض أهل العلم إلى أن كل عيب في القافية يسمى سنادًا، أما المحققون للعلم فيقصرون المصطلح على ما يلحق الحركة أو الحرف في القوافي المقيدة والمردوفة والمطلقة، وإلى هذا ينهب الشيخ وهو يجزم بأن السناد على خمسة أضرب[1].

والعيب الوحيد الذي يلحق القوافي المقيدة هو اختلاف الحركة التي يعتمد عليها الروي، فالشيخ يذكر أن القافية المقيدة المجردة «يلزمها لازمان: الروي، والحركة التي قبله وهي التوجيه»[2]، وهو يعد هذه الحركة قوة صوتية يفتقر إليها الروي المقيد لسكونه ولضعف القافية بخلوها من الوصل، فـ «الروي بعد التوجيه»[3]، واختلاف ما قبله يجعل البناء الكمي في القافية عديم الامتداد.

ويذكر الشيخ أن الأخفش «لا يرى ذلك عيبا لكثرة ما استعمله الفصحاء»[4]، إلا أنه يميل إلى رأي الخليل «لأنه يرى اختلاف التوجيه سنادًا»[5]، ويبدو أخذه بالرأي الأخير واضحًا في قوله منتقدًا امرأ القيس: «ولو تكلمت الرائية التي أولها:

لا وأبيـكَ ابنـة العامـريِّ

لا يدعي القـومُ أنـي أفـرُّ

لشكت ما صنع واشتكت، وإن أمكنها أن تبكي بكت تقول: خفف مشددات الحروف وما حفل بتفاوت الصروف»[6]، وهو يقصد أن الشاعر قد «ساند على رأي الخليل»[7] في نفس القصيدة بمثل قوله: «أني أفِرْ» و«اليومَ قُر»، و«ألحقت شرًّا بشَر» و«حَرّ وصِرْ»[8].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٢) رسالة في الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر اللزوم: ١/ ٢٢ والصاهل والشاحج: ص ٥٣٥. والفصول والغايات: ص ٣٣.

(٣) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ٣١. وانظر طبعة إحسان عباس: ١/ ١٧٧.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢ - ٢٣.

(٥) رسائله/ عطية: ص ١٢٠.

(٦) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ١/ ٢١.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة اللزوم: ١/ ٢٢.

(٨) انظر ديوانه: ص ١٠٩ - ١١٣.

والملاحظ أنه عندما يجعل اختلاف التوجيه عيبًا عند الخليل يُذكر القارئ بأن ذلك «ليس بعيب عند الأخفش»[1]، والغاية من هذا التذكير تهوينه اختلاف حركة التوجيه، لأن كثرة ذلك في أشعار الفصحاء تدل على أنه بعيد عن أن يكون شنيعًا إذا ما عد عيبًا[2].

وقد كشف ضمنيًّا عن أنه لم يكن يجد فيه قبح أنواع السناد الأخرى، وذلك عندما ذكر أن الخليل كان «يرى الضمة مع الكسرة جائزة وينكر معهما الفتحة»[3]، مضيقًا بذلك حدود العيب ومجوزًا الاختلاف إذا غابت الفتحة، وبعضهم يجوزه بين الفتحة والضمة فقط[4].

وما يأخذه الشيخ على العلماء في ذلك أنهم «لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس»[5]، ولذلك نجده ينهب مذهبًا آخر سنده الغريزة والخبرة حين يقول ناسبًا الرأي إلى نفسه: «وهوعندي في المؤسس أقبح لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين، وإذا كان المقيد مجردًا لم يكن قبل التوجيه حرف لازم»[6].

وإشارته إلى وقوع التوجيه بين الحرفين اللازمين إيماء نقدي ذكي إلى أن اختلافه يظل سنادًا حركيًّا[7] ولو أُخِذَ بمذهب الأخفش المذكور، لأن حركة التوجيه هي نفسها حركة الإشباع وإن كان قد خص هذا الأخير بأنه الحرف الذي بين التأسيس والروي المطلق[8]، وسناد الإشباع من العيوب الفاحشة[9]، والأخفش لا يجيزه خلافًا للخليل[10]، وفي ذلك ما يفيد أنه يستقبح سناد التوجيه في المقيد المؤسس[11].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٤، ومقدمة اللزوم: ١/ ٢٢.

(٢) انظر العمدة: ١/١٦٩، حيث قوله ابن رشيق: «وليس هذا بعيب شديد عندهم».

(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢. وانظر ما قاله ابن رشيق في العمدة: ١/ ١٥٤.

(٤) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٠، وحاشية الدمنهوري: ص ١١٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/ ٢٣.

(٦) نفسه: ١/ ٢٣.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.

(٨) مقدمة اللزوم: ١/ ١١٧.

(٩) رسائله/ عطية: ص ١٢٠. وانظر ما يأتي.

(١٠) انظر العمدة: ١/ ١٦١.

(١١) انظر العيون الغامزه: ص ١٠٠. يرجع إلى الكتاب لمعرفة المقصود بالضمير.

وتنبيها على هذا التداخل بين الحركتين يشير الشيخ إليهما مقترنتين في قوله: «لا يعرف مكان توجيه يذكر ولا إشباع»[1].

وعندما نعود إلى لزومياته نجدها بريئة كلها من سناد التوجيه أو الإجازة[2] كما يسميه ابن دريد، لأنه حرص فيها كلها على توحيد هذه الحركة. وقد ورد التوجيه – حسب طبعة صادر – مختلف الحركات في قوله:

قـد أعـزبَ الـعـالـمُ أحـلامـهـمْ
يـا عـازبَ الـحـلـمِ عـن الـنـاسِ ثُـبْ
نـيـرانُ حـقـدٍ بـين أحـشـائـهـم
فـلـفـظـهـمْ عـنـهـا شـرارٌ وثَـبْ
تـنـسـيـهـم الـعـارفـةُ الـهـيـفَ كـالـ
أغـصـانِ والأعـجـازِ مـثـل الـكُـثـبْ[3]

مفتوحًا في البيت الثاني ومضمومًا في الآخرين، وورد مفتوحًا ومكسورًا في قوله:

يـحـلُّ بمـهـرِ رحـيـقِ الـرضـابِ
ولـيـسَ يـحـلُّ رحـيـقُ الـعِـنَـبْ
يـعـيـدُ الـفـتـى كـالـذي نـابَـهُ
جـنـونٌ عـلـى أنـه لـم يُـنِـبْ
ومـا أخـذَ الـعـقـلُ مـن أهـلـهِ
وإن هـو غـرّ الـلـمـى والـشَّـنَـبْ[4]

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١٠٩.
(٢) نفسه: ص ١٠٩. والإجازة هنا بالزاي المعجمة.
(٣) اللزوم: ١٨٦/١.
(٤) نفسه: ١٩١/١.

واختلاف الحركات على هذه الصورة التي أثبتها الناشر يجب أن يكون سنادًا منكرًا حسب مذهب الشيخ لمجيء الفتحة مع غيرها قبل الروي المقيد، لكن ذلك بعد التأمل يصبح اختلافا متوهما مصدره التصحيف، لأن الرواية الصحيحة يجب أن تكون: «وُثُبْ» بضم ثاء واثب في الجمع، أما «يُنِبْ» في اللزومية الثانية فالقراءة الصحيحة فيه هي: «لم يُنَبْ» بالبناء للمفعول، أي لم يصب بالجنون.

وقد مر هذا التصحيف على بعض الدارسين فعاب على الشيخ أنه «جعل حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن وهو النون الفتح في البيت الأول والثالث والكسر في البيت الثاني»[1]، واعتذرعنه بأن ذلك لم يرد إلا في شواهد قليلة من لزومياته، بينما الصحيح أن الشيخ لم يأت بسناد التوجيه في أية لزومية من لزومياته، وأن ما توهم اختلافًا في حركاته ليس إلا تصحيفًا ناجمًا عن سوء الفهم.

ومثل ذلك في البراءة من هذا السناد شعره المجود أي السقطيات والدرعيات، فنحن لا نجد فيه أي أثر لاختلاف حركات التوجيه لخلو السقط أصلًا من الشعر المقيد إلا البيتين اليتيمين[2]، ولبنائه درعياته المقيدة على المترادف.

لقد كان «ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي في المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتدارًا»[3]، ومثل هذا اللزوم في غير المقيد تكلف في رأي الشيخ، لأن حركة ما قبل الروي المطلق «ليست لازمة ولا ينكر تغيرها السمع»[4]، وإذا كان قد لزم في التوجيه حركة واحدة في لزومياته المقيدة فإن ذلك لم يكن إظهارًا لقدرته، وإنما كان إغناء للقوافي وبنائها الكمي النغمي.

---

(١) اللزوميات: دراسة فنية/ خليل أبو ذياب: ص ٥٧٠/ نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٤٢٦.

(٢) قوله: تعاطوا مكاني وقد فتهم ... فما أدركوا غير لمح البصر.. وقد ورد التوجيه قبل الروي فيهما مفتوحًا س. الزند/ ش: ص ٦٤٩.

(٣) العمدة: ١/١٥٥.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/١٨.

أما ما يعرض للقوافي المطلقة في رأيه فعيب واحد هو الإقواء، والمقصود به على المشهور[١] «اختلاف إعراب الروي»[٢] واجتماع أكثر من مجرى[٣] في نفس القصيدة، و«أكثر ما يجيء في المرفوع والمخفوض»[٤].

ويسمي بعض العلماء الإقواء إصرافًا إذا جاء في المفتوح[٥]، ويشير الشيخ إلى أن الخليل والأخفش لم يذكرا هذا العيب[٦]، لكنه يذكره في قوله في السقط:

بنيتُ على الإيطاءِ سالمةً من الـ
إقواءِ والإكفاءِ والإصراف[٧]

ويشرحه في الضوء بقوله: «والإصراف إقواء بالنصب، ذكره المفضل بن محمد الضبي الكوفي، ولم يعرف البغداديون الإصراف»[٨].

وقد أنكر الشيخ الإقواء مطلقًا، في المضموم والمكسور جاء أم في المفتوح، وذهب إلى أن «من عرف حروف المعجم من شعراء العرب والعجم وجب عليه أن يهجر ذلك»[٩]، فمعرفة الكتابة والقراءة حد فاصل بين الفصحاء القدامى والمتأخرين، والحكم على الإقواء يختلف باختلاف زمان الشاعر المقوي.

ويظهر تردده بين الحكمين جليًّا في تأويله لاختلاف المجرى في بيتي أبي الهندي الداليين[١٠]، فهو يعد ذلك إساءة في الإقواء إذا كان الشاعر «ممن كتب وعرف حروف

---

(١) يرد الإكفاء عند بعض العلماء بمعنى الإقواء. انظر العقد الفريد: ٥/٥٠٧، والعمدة: ١/١٦٥.
(٢) انظر الفصول والغايات: ص ٣٦.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٤) نفسه: ١/٢٣.
(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٩٤.
(٦) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٧) سقط الزند / ش: ص ١٢٨١.
(٨) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق ص: ١٦٣.
(٩) رسائله/ عطية: ص ١١٩.
(١٠) قوله: سيغني أبا الهندي عن وطب سالم ... أباريق لم يعلق بها وضر الزبدِ
مفدمة قزًّا كأن رقابها ... رقاب بنات الماء أفزعها الرعدُ. انظررسالة الغفران: ص ١٤٣.

المعجم»[1]، أما إذا عد من الفصحاء القدامى لاستشهاد العلماء بشعره فالأرجح لديه أن يكون البيتان مقيدين، وإن كان هذا التأويل سيؤدي إلى التسليم بوجود ضرب رابع للطويل ذكره الأخفش ولم يذكره الخليل، ويُخَلِّصُ من هذا الإشكال إنشاد من أنشد: (رقاب بنات الماء ريعت من الرعدِ)[2].

إن الإقواء في أشعار المولدين عيب قبيح في رأي الشيخ إذا أتى في الضم والكسر، ويكون أشنع إذا جاءت الفتحة مع الكسرة أو الضمة[3] لأن الفتح فيه قبيح جدا[4]، إلا أنه لا يميل إلى تعميم هذا الحكم على الأشعار كلها، فقد جاءت «أشياء في الشعر القديم بعضها منصوب وبعضها مرفوع أو مخفوض»[5]، وفصاحة هذا الشعر تجعله - لديه - أجل من أن يحمل فيه الإقواء على ضعف الغريزة.

ويعتذر الشيخ عن ذلك مرة بجعله امرأ القيس يقول وقد سئل عن إقوائه في ميمية له: «لا نكرة عندنا في الإقواء»[6]، ومرة أخرى بحمله مثل ذلك «على الوقف، لأنه يبعد أن يقول عربي فصيح له علم بالشعر: (ألم تغتمض عيناك ليلة أرمدا)... فيجيء بالألف ثم يجيء ببيت مرفوع أو مخفوض، إذ كانت الألف منافية للواو والياء. وإذا حكم بالوقف فلا فرق بين الحركات الثلاث»[7].

ورغم أن العلماء يؤولون إقواء امرئ القيس في لاميته بما ينفي عنها هذا العيب، يعتبر الشيخ ذلك تحايلًا غير مقنع، فالشاعر قد «شانها بقوله في آخر البيت: (أخنس ذيال)، فالذي يعرف مذاهب العرب يزعم أنه في موضع نصب، وأنه أجرى البيت على

---

(١) رسائله/عطية: ص ١٤٤.
(٢) نفسه: ص ١٤٣.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٤) انظر العمدة: ١/١٦٥.
(٥) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.
(٦) رسالة الغفران: ص ٣٢٠.
(٧) مقدمة اللزوم: ١/٢٣.

الوقف، وقد أُعْمِلَت الحيلُ في وجوه نصت له فقيل: أبدل أخنس من الهاء في روقيه، وقيل: أراد ذيالي بالإضافة إلى نفسه، والقول أشبه»[1].

وإذا كان مقصوده إجراء البيت الأخير وحده على الوقف فإن ذلك سيصبح إخلالًا آخر بالقصيدة، لأنه يجعلها تبنى على إيقاعين: الضرب الأول من الطويل، والضرب الرابع المقصور الذي سكت عنه الخليل، ولعل هذا ما جعله يعتبر البيت الأخير شينا لها لأن تخليصها بالوقف من الإقواء يحدث فيها عيبًا آخر هو شذوذ الوزن.

ويقوي هذا التفسير أنه صرح في نقده لمعلقة الحارث بن حلزة بما يفيد أن الوقف لا يخلص الشعر من شبهة العيب تخليصًا كاملًا، لأنه قد يؤدي إلى تداخل الأبنية واشتباهها، والإقواء الذي يقود إلى مثل هذا لا يمكن أن يكون إلا شنيعًا: «ولقد شنعت هذه الكلمة بالإقواء في ذلك البيت، ويجوز أن تكون لغتك أن تقف على آخر البيت ساكنًا، وإذا فعلت ذلك اشتبه المطلق بالمقيد»[2].

وإذا كان العلماء قد أجمعوا على أن الإقواء لا يجوز للمولدين[3]، فإن مجيئه في دواوين الشيخ سيكون مما يُسْتبعد أن يكون قد فكر فيه ولو لتجريبه، رغم أنه تجرأ على تجريب بعض العيوب الشعرية في لزومياته.

II - **الردف والتأسيس**: إذا كان التوجيه والمجرى يمكنان القافية من الامتداد النغمي، فإن الردف والتأسيس يعدان سبيل الشاعر لجعل هذا الامتداد أبين لاعتماده على الحرف والحركة معا، فالردف يصاحبه الحذو والتأسيس يصاحبه الرس والإشباع، وكل ذلك يزيد القوافي قوة تطرب لها الأسماع وتَسْتَجْزِلُها الغرائز.

---

(١) رسالة الدواوين/ رسائله/ إ. عباس: ١/٢١. والمراد قوله: فخر لروقيه وأمضيت مُقْدِمًا ... طوال القرا والروق أخنسَ ذيال

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٣٢.

(٣) انظر العمدة: ١/١٦٥.

١ - **الردف**: والمراد به لدى الشيخ «ألف أو واو أو ياء ساكنتان تكونان[١] قبل الروي ولا حاجز بينهن وبينه»[٢].

ومقصوده بذكر السكون أن الردف لا يكون إلا من حروف اللين، و«حروف اللين الياء والواو والألف»[٣]، والألف لين كامل لأن ما قبلها لا يكون إلا مفتوحًا، والياء والواو «إذا انفتح ما قبلهما ففيهما بعض اللين وإن لم يكمل»[٤]، لأنه لا يكمل فيهما حتى تكونا ساكنتين و«ما قبل الواو مضمومًا وما قبل الياء مكسورًا»[٥]، والردف جائز بذلك كله.

والأصل فيه أن الشعراء مخيرون بين المجيء به وتركه قبل البدء في النظم، فإذا جاؤوا به في بيت من الأبيات ولو في وسط القصيدة لزمهم في المنظومة كلها، إلا أن البناء الشعري في بعض القوافي يكون مفتقرًا إلى حروف الردف غير مستغن عنها، فيلزم بها الشاعر قبل أن يجيء بها ولا يخير، ويكون ذلك في الأوزان [٦] التي تبنى على قافية المترادف لمنع اجتماع ساكنين مصمتين في آخر الكلام، أو لتعويض النقص الذي يلحق بالوزن نتيجة الحذف منه[٧].

وقد ذكر سيبويه أن كل شعر حذف من بنائه حرف متحرك أو ما في زنته تكون فيه حروف اللين لازمة للردف[٨]، ومثل لذلك بالطويل المحذوف.

وقد استنتج الشيخ[٩] من كلام سيبويه ما يفيد أنه لا يشترط في هذا الوزن اللين فحسب، ولكن أن يكون لينًا كاملًا غير مفتوح ما قبله.

---

(١) كذا في المقدمة المطبوعة، والأرجح «تكون» لعودة الضمير على الألف معهما كما يؤكد ذلك قوله لاحقًا: «بينهن».

(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٠.

(٣) الفصول والغايات: ص ٩٤ - ٩٥.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

(٥) الفصول والغايات: ص ٩٥. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٥.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ٤٦٢ - ٤٦٣.

(٧) انظر العيون الغامزة: ص ٥٤.

(٨) الكتاب: ٤/٤٤١.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٤.

ويستنتج من هذا أن استعمال الردف يصبح أحياناً لأهميته موكولاً إلى الغريزة التي تجعله أضيق مما تسمح به القواعد القياسية.

ومن بين ما تجيزه القواعد تشعيث الضرب في الخفيف الأول، لكن الشيخ يرى أن الغريزة لا تقبل ذلك إلا إذا كانت القوافي مردفة، فإذا فقدت الخفيفيات «حروف الردف جاءت سالمة من التشعيث، لأنه إذا ظهر بان خلله فيها»[1]، ولذلك كان الفحول يتجنبونه إذا غاب الردف، أما ما استعمل منه في ما فقد لينه ولم يردف فقبحه في رأي الشيخ غيرخاف في الغريزة[2].

والألف في القوافي المردوفة لا تجتمع مع غيرها، أما الواو والياء فيجيز العلماء تعاقبهما شريطة اشتراكهما في اكتمال اللين أو عدم اكتماله[3]، إلا أن الشيخ يفرق بين المطلق والمقيد في جواز التعاقب. فهو[4] يجيز في الشعر المطلق كغيره تعاقبهما في مثل «مقروب وحبيب»، أو في مثل «الخيْل والقوْل»، لكنه يستضعف ذلك في المقيد فينبه على قبحه في قوله: «وأنا أفرق بين المطلق والمقيد وأعده في المقيد أشد، لأن الروي لا يكون بعده ما يعتمد عليه. قال الراجز في الواو المضموم قبلها مع الياء التي قبلها كسرة:

مـــــدوَّرٌ تـــدويـــرَ عـــشِّ الـعـصـفـــورْ

خـيـر حـيـاض الإبـــلِ الـدعـاثـــيـرْ

فهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق»[5]، وكلامه صريح في دلالته على أن ذلك يقبح في المقيد سواء كمل اللين في الواو والياء أم لم يكمل.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٢.

(٢) نفسه: ص ٥٢٢. وانظر ما تقدم: الخفيفيات.

(٣) انظر قوله في الفصول والغايات: ص ٣٢: «وإذا جاءت الواو المفتوح ما قبلها مع الياء المفتوح ما قبلها، فليس بسناد ولا عيب. وكذلك الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢٠ – ٢١.

(٥) نفسه: ١/٢١.

ويأخذ الدماميني على الشيخ أن كلامه هذا يقتضي «أن يكون اجتماع الواو والياء في أرداف القوافي المطلقة قبيحًا»[1] بينما المعروف خلاف ذلك، وهو مأخذ لا يخلو من تعسف لأنه يطالب الشيخ بدقة في الدلالة لا يسمح بها أسلوب التفضيل أحيانًا، لأن القائل قد يقول: زيد أكرم من عمرو، وهو يقصد أنهما مشتركان في الكرم، وقد يكون مقصوده أن زيدًا وحده كريم وأن عمرًا بخيل، فإذا طولب بالتدقيق قال: عمرو أبخل من زيد، فيحمل كلامه على أن زيدًا أيضًا بخيل، بينما كل مراده نفي الجود عن عمرو.

وقول الشيخ: «وهذا عندي أقبح منه إذا استعمل في الشعر المطلق «يحمل على هذا الالتباس، لأنه لم يقصد به إلا أن التعاقب في المقيد يكون قبيحًا، أما حكمه عليه إذا جاء في المطلق فقد كان صريحًا في قوله قبل كل ذلك: «ويجوز الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها، ولا يجتنب ذلك أحد منهم. قال عمرو بن كلثوم: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا)، ثم قال فيها: (... تربعت الأجارع والمتونا)، وجاء بالواو في غير موضع من القصيدة والياء عليها أغلب... ومثل هذا كثير موجود لا يهجر ولا يعاب»[2].

ويبدو أنه لم يكن يجيز ذلك فحسب، ولكنه كان يعده دليلًا على اتباع الخاطر والبعد عن التكلف والتصنع، فلو «أن قائلًا نظم قوافي على مثل «مشوق ووسوق» ولم يأت بالياء لكان قد لزم ما لا يلزم، لأن العادة في مثل هذا المبنى أن تشترك فيه الواو والياء. وكذلك لو لزم الياء وحدها في مثل قطين ومعين، ليس في هذا من هذا النحو إلا شيء يسير»[3].

---

(١) انظر العيون الغامزه: ص ٩٧.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٢٠ - ٢١.

(٣) نفسه: ١/٣٠.

وهو بذلك يخالف مذهب ابن الرومي وينسبه ضمنيًّا إلى التكلف لأنه كان من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزمه في القافية «حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره»[1]، ويجعل ذلك دليلًا على التقدم والسبق وتطويع القوافي والرويات:

وأطـاعــهُ حـــرفُ الـــرويِّ فـلـم يـجـئ
فـيـه بمـفـعـولٍ يـشـوبُ فَـعـيـــلا[2]

وتبدو أشعار الشيخ المجودة في معظمها ترجمة أمينة لأحكامه السابقة على حروف الردف وتعاقبِ الياء والواو فيه وأوجهِ استعماله، فالياء والواو الكاملا اللين تتعاقبان فيها في مثل قوله في السقط:

يـغـفـي ويـــزعـــمُ أنــــه مـتـبـولُ
راجَ خـيـالـك أنـــه سـيـديـلُ
وفـضـيـلـةُ الـنـوم الخـــروجُ بـأهـلـه
عـن عـالـمٍ هـو بـالأذى مـجـبـولُ[3]

كما تتعاقبان في جل درعياته كما يتجلى من مثل مجيئه في قوافي إحداها[4] بالغروب وقليب وجنوب ولهيب والأنبوب، وهو ما يدل على أنه عاد فاختار بعد عودته إلى تجويد الشعر هذا المعيار الفني البعيد عن التكلف.

ولعل السقطية الوحيدة التي أردف فيها ولم يعاقب قطعة من أربعة أبيات مطلعها:

خـبـريـنـي مـــاذا كـرهــتِ مــن الـشـيــ
ـبِ فـلا عـلـمَ لـي بـذنـبِ المـشـيـبِ[5]

---

(١) انظر العمدة: ١/١٦٠.

(٢) انظر ديوان ابن الرومي: ٥/١٩٧٦. والشيخ يعد مثل هذا لزومًا متكلفًا.

(٣) سقط الزند / ش: ص ٢٠٢٥ – ٢٠٢٦.

(٤) قوله: إيلا ما أخذت بالنثرة الحصـ ... دا ء ياخسر بائع محروب. انظر الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٨٨١.

(٥) سقط الزند / ش: ص ٢٠٣٣.

فقد أتى في قوافيها مع المشيب بـ «الحبيب وطيب والأريب»، والراجح أنها بقية من قطعة أطول بترت فضاع ما أردفت فيه القوافي بالواو من أبياتها.

لكن درعياته لا تخلو من بعض اللبس، فرائيته المفتوحة: (صنت درعي...)[1] مطولة من ٦٢ بيتًا ورد الردف في كل قوافيها بالياء، وكافيته المضمومة: (أبني كنانة...)[2] مطولة من ١٩ بيتًا ورد الردف في كل أبياتها واوًا.

والتفسير المقبول الذي نجده لهذا اللزوم أنه كان أثرًا من آثار مرحلة النظم المتكلف التي ألزم فيها نفسه بكل ما ليس لازمًا من الأساليب الشعرية، ورغم ذلك نحس عند التجريب والاختبار بأن إقحام مثل «قصورا وأمورا» في الرائية المفتوحة، أومليكُ وشريكُ» في الكافية يبدو نابيًا في السمع نبوا قد يكون السبب في تخلي الشيخ عن رخصة المعاقبة بين اللينين فيهما.

وقد جمع الشيخ في رائية أخرى مكسورة بين الواو والياء فبدا التعاقب مقبولًا، ولا نجد في السقط والدرعيات المردفة رائية أخرى مفتوحة أو كافية نستأنس بهما لمعرفة موقفه الدقيق من تعاقب الياء والواو في مثل هاتين القافيتين، فقد تكون غريزته قد هدته إلى أن تجنبه فيهما هو الأجود.

أما القطعتان المقيدتان اللتان جاء بهما في هذا النوع من الشعر مردوفتين بغير الألف فدرعيته اللامية السريعية الموقوفة:

ما نَخلتْ جارتنا ودَّها

يومَ تراعتْ بكثيبِ النخيلِ[3]

(١) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعيٌّ بما يترك الغني فقيرا. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٧٧٥.
(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي ... نبل بها نبل الرجال هلوك. الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٩٠١.
(٣) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٢٩.

وأختها المشطورة: (من يشتريها وهي قضاء الذيل)[1]، وقد لزم فيهما الياء وتنكب الواو لأنه كان يعد الجمع بينهما قبيحًا في مردفات الشعر المقيد التي يكون الروي فيها مفتقرًا إلى حرف بعده يعتمد عليه[2].

وتظل لزومياته الديوان الذي لم يجتمع في قوافيه واو الردف وياؤه في قطعة واحدة لأنه بناه على تكلف ما ليس لازمًا، وعدم المعاقبة بينهما وفاء بما التزم به لأنه أحد أوجه الكلفة الثالثة التي فرضها على نفسه[3].

والغالب على الردف أن يكون هو والروي من كلمة واحدة، لكن الشيخ يجيز ككل العلماء أن يكونا من كلمتين[4]، ويجيء بذلك في شعره كقوله في السقط:

طربنَ لضوءِ البارقِ المتعالي
ببغدادَ وهنا ما لهن ومالي
سمتْ نحوه الأبصارُ حتى كأنها
بناريهِ من هنا وثمَّ صوالي[5]

وقوله في اللزوم:

لا ريبَ أن اللهَ حقٌّ فلتعذْ
باللومِ أنفسكمْ على مرتابها
أفملَّةُ الإسلامِ يُنكر منكرٌ
وقضاءُ ربكَ صاغها وأتى بها[6]

(١) الدرعيات/شروح السقط: ص ١٧٧٢.
(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٢١، وما تقدم.
(٣) نفسه: ١/٣٠.
(٤) نفسه: ١/١٢.
(٥) سقط الزند / ش: ص ١١٦٢ – ١١٦٤.
(٦) اللزوم: ١/١٧٠.

ويطرأ على القوافي المردوفة سنادان حرفي وحركي ينشآن من اختلاف الردف أو الحذو فيها، لأن ما يبدأ به في القصيدة إذا خولف عد ذلك سنادًا[1]، فإذا جيء ببيت مردف القوافي وبيت لا ردف فيه فذلك عند الشيخ سناد[2]، وإذا اجتمعت الفتحة مع غيرها فيها فهو أيضًا سناد[3] معيب.

وينبه الشيخ على أن ما أردف بالألف، «لم تساند فيه العرب ولا غيرهم من أهل الغريزة»[4]، لأنه باللين الكامل الذي يشركه غيره من الأرداف[5]، ولذلك قل تعرض قوافيه لهذا النوع من العيوب.

والجهة التي يمكن أن يتسلط منها السناد على ما أردف بالألف هي الهمزة التي يصفها الشيخ[6] بأنها حرف ليس في الحروف أكثر مسامحة منه، لأنها تكون ساكنة في مثل «رأس وبؤس وذئب» فتبلغ ما تستحقه من الهمز وتصبح كالحروف الصحاح، فيجوز أن يجتمع في القوافي «رئْم مع سهْم، وسؤْل مع جُمْل، وشأْم مع وخْم. فإذا اتفق لها أن تصاحب في القوافي حروف اللين صارت ألفا في شام وياء في ريم وواوًا في بوس وسول، فجرت مع رام وجول وهيم. وهي في ذلك غير جارة للعيب، بل قد أدت حق الحروف الصحيحة في حسن العشرة، وتكلفت لحروف اللين ما ليس هو لها أصلًا في الحقيقة»[7].

وتظهر مسامحتها لدى الشيخ في أنها إذا كانت في حشو البيت فالمنشد مخير فيها بين التحقيق والتخفيف[8]، لكن هذه المسامحة تصبح وقوعًا في عيب المساندة

---

(١) الفصول والغايات: ص ٣٢.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٥.
(٣) نفسه: ١/٢١ – ٢٢.
(٤) رسائله/ عطية: ص ١٢٤.
(٥) نفسه: ص ١٢٣.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٦ – ٤٩٧.
(٧) نفسه: ص ٤٩٦.
(٨) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٠.

إذا ما تساهل الشاعر أو المنشد في استعمالها، فتخفيفها «يكون لازمًا في القوافي الملينة»[١]، لأنها إذا كانت قبل الروي وفي قوافي القصيدة لينٌ قبل الرويات أو بعضها وجب أن تخفف[٢]، فإن لم تخفف عد ذلك سنادًا حرفيًّا أي سناد الردف.

ويفسر الشيخ بهذا اللزوم تخفيف الهمزة في قول أبي تمام:

دأبَ عيني البكاءُ والحزنُ دابي

فاتركيني وقيتِ ما بي لما بي

فـ «الدَّأْب والدَّأَب: العادة.. والأصل الهمز، ولكن الهمزة في االقافية تجعل ألفًا»[٣].

وبمثل ذلك فسر قول البحتري:

عجْز من الدهر لا يأتي بعارفةٍ

إلا تلبُّث دون الأتْي واستانى

فـ «استانى: أصلها الهمز لأنها من الأناة، ولا يجوز أن تهمز في هذا الموضع لأنها قد وقعت مع ألفات في القافية، ولا يجوز أن تقع معهن الهمزة...»[٤].

وخلافًا للزوم التخفيف في القوافي المردفة يكون تحقيقها واجبًا في المجردة، لأنها إذا خففت «وفي موضعها من القوافي حرف مصمت ليس بلين فتخفيف الهمزة خطأ»[٥]، ويقصد الشيخ بالخطأ في كلامه هذا الوقوع في سناد الردف. ويمثل للزوم تحقيقها بقول العجاج:

كأنَّهُ من طولِ جذعِ العفسِ

ينحتُ من أقطاره بفأسِ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢٩.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٩ - ٧٠.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٥١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢٤. وانظر ديوان البحتري: ٤/٢١٥٠.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٩ - ٧٠.

ويجزم بأن همز الفأس في هذا الموضع واجب[1].

ومثل ذلك لديه قول الشاعر:

ألــم تــريــانــي والــعـقـيـلـي دائـبًـا
نــروحُ ونـغـدو فـي خـلاخـلـنـا الخُــرسِ

رهـيـنـي ثَـــواءٌ بـعـد طـــول إقـامــةٍ
عـلـى غـرضٍ مـنـا بمـنـزلـنـا الـشـأسِ

إذ «لابد ها هنا في الشأس من همز لأجل القافية»[2].

ويظهر بعض الإشكال لدى الشيخ عندما تجتمع همزتان في قافية أخواتها مجردة فيمتنع التحقيق مطلقًا، أي في القافية والحشو على السواء، والمشكل مثل قول البحتري:

أجـد لـنـا مـنـكَ الـــوداعَ انـتـــواءة
وكـنـت ومـا تـنـفـك يشـغـلـك الشـغـلُ

فــلا تــألُ فــي هـجـري فـإنـي مصممٌ
عـلـى صـلـةٍ بـالـغـتُ فـيـهـا فـمـا آلــو

فقوله: «آلو الواجبُ فيه تخفيف الهمزة الثانية، لأن أصل الفعل قد اجتمعت فيه همزتان: همزة الأصل وهي الثانية، وهمز المخبر عن نفسه وهي الأولى، فإذا وقع التخفيف صار في الأبيات سناد قلما يجيء مثله في شعر المتقدمين، لأن من فعل مثل هذا فكأنما أتى بمال وحال مع فضل وأهل، وذلك غير موجود»[3].

---

(1) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٠.
(2) رسالة الأخرسين/ رسائله/ إ. عباس: ١/٥٧.
(3) عبث الوليد: ص ١٧٥ - ١٧٦. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ٣/١٦٦٨.

ولكن عد مثل ذلك من السناد يعارض مذهب الخليل الذي كان يتوهم تحقيق الهمزة في آدم وآخر «فلا يجعله سنادًا إذا جاء مع تغيم وأكبر»[1]، هذا على لغة من قال من العرب: اللهم اغفر لي خطائي، فجمع بين الهمزتين في جمع خطيئة.

والأخذ بمذهب التوهم يجعل قول البحتري بريئًا من السناد لأنه يجيز «أن يتوهم تحقيق الهمزة الثانية في «آلو»»[2].

ويظهر أن الشيخ لم يكن يميل إلى مثل هذا التأويل لأنه - وإن صح اعتباره في المباحث الصرفية تقديرًا لغير مسموع - يعتبر غريبًا عن نظام القافية الذي تقوم قوانينه على المسموعات فقط وقد تبين أن اختلاف الإعراب في الشعر المقيد لا يعد لديه عيبًا وإن توهمت الحركات، لأن بناء القافية المسموع ينقضي عند الروي الساكن، ولذلك نجده يخفف الهمزة في القوافي الملينة بالردف في مثل قوله:

أتعلمُ ذاتُ القرطِ والشنفِ أنني
يشنّفني بالزأرِ أغلبُ رئبالِ

بدت حية قصرًا فقلتُ لصاحبي
حياة وشرٌّ بئس ما زعم الفالِ

إذا جنَّ ليلي جنَّ لبِّي وزائد
خفوق فؤادي كلما خفق الآلِ[3]

ويحققها عندما تكون القافية مجردة في مثل قوله:

أستغفرُ اللهَ ولا أندب الـ
أطلال فذّ الشخصِ كالتوأمِ

ولستُ بالناسب غيثًا همى
إلى السماكين ولا المرزمِ[4]

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٧. وفي الأصل «تغير» عوض «تغيم»، وهو تصحيف بين.

(٢) نفسه: ص ١٧٦.

(٣) سقط الزند / ش: ص ١٢٢٦ - ١٢٥٣.

(٤) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٧٦٦ - ١٧٦٨.

ولم يجيء بها في أشعاره متوهمة التحقيق مع الرويات الصحيحة لأن ذلك يظل لديه سنادًا يبينه الحس.

وخلافًا للمردفات بالألف يتسلط السناد على ما كان الردف فيها واوًا وياء[1]، لجواز اختلاف الحركات «ما قبلهما وهما في ذلك ردفان»[2]، وينجم هذا الاختلاف عن كمال اللين فيهما وعدم كماله، وهي خصيصة تجعل استعمالهما في القوافي ذا أوجه مختلفة منها الجائز ومنها المعيب.

فتعاقبهما كاملين في القصيدة الواحدة لا يعد عيبًا لدى الشيخ إلا في القوافي المقيدة كما أوضحت، ومثل ذلك تعاقبهما غير كاملين[3] وإن كان بعض الشعراء قد أثروا تنكب المعاقبة بين الواو والياء في الصورة الأخيرة[4].

ويتميز عدم كمال لينهما بمجيء الحذو قبلهما فتحة، والحذو«حركة ما قبل الردف، تكون مرة فتحة ومرة ضمة ومرة كسرة»[5]، فإذا جيء بالفتحة مع غيرها في قوافي نفس القصيدة فذلك عند العلماء هو العيب[6] الملقب بسناد الحذو[7].

وهو لدى الشيخ سناد حركي مكروه[8]، ويكون أشنع[9] إذا جاء في المقيد.

وقد كان اختلاف الحذو من بين ما عابه الشيخ على ابن كلثوم لمجيئه في معلقته بقوله مساندًا[10]:

---

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.
(٢) مقدمة اللزوم: ١/ ١٠.
(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢.
(٤) انظر القصيدة عند مهيار/ ر. م/ ص ٤٢٤. وانظر ديوانه: ٤/ ٥٧، ٥٩، ١١٢، ١٧٢، ١٩٨.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٥. وانظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢٠.
(٦) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢١، والفصول والغايات: ص ٣٢.
(٧) انظر العقد الفريد: ٥/ ٤٩٨.
(٨) رسالة الغفران: ص ٥٣٧.
(٩) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٢٢.
(١٠) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٠. وانظر البيت في معلقته: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا...). جمهرة أشعار العرب: ١/ ٣٦١.

كـــــأنَّ مــتـــونـــهـــنَّ مـــتــــون غـــدرٍ

تـصـفـقـهـا الــريـــاحُ إذا جـرَيْـنـا

أما إذا ضم ما قبل الواو وانكسر ما قبل الياء فإن اللين فيهما يكون كاملًا، وإذا كمل «استقبحوا أن يجيئوا بهما مع الحروف المصمتة، مثل أن يجيئوا بعُود مع جند وزند، وبِعِير مع ستر وفتر»[1]، لأن ذلك إذا جاء في القصيدة الواحدة عد سنادًا[2] حرفيًّا اصطلحوا على وصفه بسناد الردف، ويكون شنيعًا إذا كمل لين الردف.

ولاستبعاد هذه الشناعة يحذر الشيخ من تحقيق همزة طفئنا في قول البحتري:

ســـار يـســتـرشـدُ الـنـجــومَ إلـيـهـم

فـــي ســـوادِ الـظـلـمـاء حـتـى طفينا

لأن الفعل وإن كان أصله الهمز «يخفف في هذا الموضع تخفيفًا لازمًا»[3] حتى يشاكل واو الردف وياءه في قوافي القصيدة.

ويتردد الشيخ في الجزم بشناعة السناد في قول الكاهنة:

إنـــــي رأيـــــتُ غــمـــامـــةً بــرقــت

بــيــضــاءَ بـــين حــنـــاتم الــقـطــرِ

وظــنــنــتــه شـــرفًـــا لـصـاحـبـهِ

مـــا كـــلّ قـــادحٍ زنـــده يـــوري[4]

فالواو قد كمل لينها لضم ما قبلها، وهذا الاستعمال إن كان من باب العيوب التي مرت على بعض الغرائز، فهو لدى الشيخ أشنع[5] ما يكون من السناد، ولكنه

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٥.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٥. والبيت من قصيدة مطلعها: (هم إلي رائحون أم غادونا). انظر ديوان البحتري: ٤/٢١٦٤.

(٤) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٥) نفسه: ١/١٦.

لا يستبعد أن تكون الكاهنة قد همزت واو يوري على لغة من قال موسى فهمز الواو لمجاورتها الضمة كما يهمزها إذا كانت الضمة فيها موجودة[1].

وقد نبه الشيخ على أن في واو يوري قوة زائدة «لأن بعد الراء ياء أصلية يجوز أن تجعل رويًّا»[2]، وقوتها هذه قد تكون مسوغًا لعدها كالحرف الصحيح في البيتين، لأنها ستكون في غير موضع الردف، لكنه يميل إلى أن يهجر مثل هذا الاستعمال، لأن اجتماع اللين الكامل والحروف الصحيحة في القوافي يظل قبيحًا من حيث هو مسموع شعري.

أما ما لاحظ وروده من سناد الردف فهو اجتماع الصحيح مع الواو التي قبلها فتحة، أوالياء التي ما قبلها مفتوح أيضًا[3]، أي مع اللين غير الكامل في مثل اللَّوْم واللَّحْم والفَيْض والفَرْض، ومن ذلك لدى الشيخ مجيء الحطيئة بالغلف مع الطوف في شعر له[4]، وذلك عند الشيخ والعلماء من سناد الردف، غير أن بعض الغرائز كانت لا تحس بذلك. وقد ذهب بعض العلماء إلى أن مثل هذا الاختلاف لا يعد عيبًا، لأن الواو والياء إذا سكنتا وانفتح ما قبلهما جرتا مجرى الصحيح[5].

ويبدو الشيخ كالمقتنع بهذا التعليل، لكنه يشترط لعد قبح هذا السناد هينًا أن يكون الوصل من نفس الكلمة التي فيها الردف، كما يتضح في قوله مفسرًا مجيء القافية مردفة في قصيدة مجردة القوافي يقول فيها البحتري:

إن سيرَ الخليطَ لما استقلا

كان عونًا للدمعِ حتى استهلا

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) نفسه: ١/١٦.

(٤) انظر م. اللزوم: ١/١٥، حيث يشير الشيخ إلى قوله في عجزي البيتين: بئيدهما مال المرازبة الغلفْ/ وما المرء إلا بالتقلب والطوفْ.

(٥) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوقي: ٤/٥.

ذاك فضلٌ أوتيته كنت من بيـ

ن البرايا به أحقّ وأولى

فهو يرى أن قوله: «أولى» «فيه سناد، وهو عيب عند المتقدمين، وحَسَّنَهُ في هذا الموضع أن ما قبل الواو مفتوح، وأن آخر أولى من نفس الكلمة وليس هو للوصل»[1].

وقد جاء أبو الطيب بما يشبه هذا في قوله:

كدعواك كلّ يدعي صحةَ العقلِ

ومن ذا الذي يدري بما فيه من جهْلِ

تمرُّ الأنابيبُ الخواطر بيننا

وتذكر إقبال الأمير فَتَحْلَوْلِي

وقد وصف بعض العلماء قافية البيت الثاني بالفساد[2] لتفردها بين قواف غير مردفة، لكن الشيخ الذي كان ينزه أبا الطيب عن العيوب يرى أن ذلك حسن وسا غ – مثل قول البحتري السابق – لأن ما قبل الواو مفتوح، «وأن الياء في تحلَوْلِي من نفس الكلمة، ولو أنه جاء في قصيدة أبي الطيب « قول « مع « وصل « لكن أشنع من هذا، وكذلك لو جاء في قصيدة أبي الطيب بالقوْل أو الصوْل لكان أشد بعدًا، فأما لو جاء بالغُولِ والطُّولِ فإنه كان يشتد العيب. وأكثر ما جاء للعرب من هذا الفن إنما يجيء في ما قبل واوه فتحة»[3].

ولعل غريزة أبي الطيب وغيره ممن ساندوا كانت تحس بأن الردف إذا اجتمع غير كامل اللين مع القوافي المجردة في نفس القصيدة لا يبين، خلافًا لمجيء الحرف الصحيح مع القوافي المردفة.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٢. وانظر البيتين في ديوان البحتري: ٣/١٦٥١ – ١٦٥٤.

(٢) انظر الفصوص: ٥/١٧٨، حيث يعد صاعد ذلك خطأ. وانظر شرح ديوان أبي الطيب/ البرقوقي: ٤/٧.

(٣) عبث الوليد: ص ١٧٣. ويمثل للصورة الأخيرة بشعر قافيته: خمسي/ قوْسي. وقد صحف الناشر فأثبت: فتحلولى وقولا ووصلا.

وأيًّا كان مسوغ هذا الاستعمال فالواضح أن الاعتذار عنه كان سببًا في قبول رأي من ذهب إلى أن الياء والواو إذا تحرك ما قبلهما أشبها الصحيح، إلا أن تقييده المجيء بذلك بكون الوصل من كلمة الروي يعتبر إضعافًا ضمنيًّا لهذا الرأي، لقلة هذا النوع من الوصل في أبنية القوافي.

وقد كشفت العبارات الأخيرة من كلامه عن أنه كان يعد الجمع بين الردف وغيره في القوافي سنادًا شنيعًا، وأنه كان يراه في ما كمل لينه أشنع، لأن الردف بناء فني كمي للقوافي يعتمد على التنغيم المتردد بحروف متشابهة، وإذا استثنينا ما جاز فإن الإخلال بذلك لا يمكن أن يكون إلا عيبًا، ولذلك جاءت أشعار الشيخ المردفة – مجودة كانت أو متكلفة – بريئة كلها من السناد بنوعيه الحركي والحرفي.

أما الياء والواو المتحركتان فاشتراط السكون في الردف وقربهما من الحروف المصمتة يجعلهما – وإن جاءتا قبل الروي – كالحرف الصحيح[1]، فيحملان عليه في القوافي كما يتبين من قول الشيخ جامعًا بين الياء المتحركة والصوامت:

لتذكر قُضاعة أيامها
وتزهُ بأملاكها حميَرُ
فعامل كسرى على قريةٍ
من الطفّ سيدها المنذرُ[2]

٢ - التأسيس: وهو أسلوب آخر في البناء الكمي النغمي، ويتميز من الردف بكونه يمنح القافية امتدادًا أطول لزيادته عليه بحرف يفصل بينه وبين الروي يلقب بالدخيل[3]، وبحركة يتحرك بها تسمى الإشباع[4].

---

(١) انظر شرح ديوان أبي الطيب/ الواحدي نقلًا عن البرقوقي: ٤/٥ – ٦.
(٢) سقط الزند / ش: ص ١٠٨٧ – ١٠٨٨.
(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣٢، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٢.
(٤) نفسه: ص ٣٣.

وخلافًا للردف الذي يجيء بحروف اللين الثلاثة يختص التأسيس بأنه يكون بالألف دون الواو والياء، فالقافية تكون مؤسسة إذا كانت على وزن فاعل، وإذا جاءت على وزن فوعل أو فيعل عدت مجردة ولا يلزم الشاعر فيها بالمجيء باللين رغم أن الواو والياء أختان للألف. ويبدو هذا جليًّا في مجيء موردها مع ترفدها في قول الشيخ:

تــثــنــي عــلــيــكَ الــبــلادُ أنَّــــك لا

تــأخــذ مــن رفــدهــا وتــرفــدهــا

مــن ارتــعــت خــيــلــه الــريــاضُ بــهــا

وكــان حــوض الــصــفــاء مَــوْردهــا[1]

ويطرد ذلك في سقطياته ودرعياته حيث تُعامَلُ الواو والياء عند وقوعهما موقع ألف التأسيس معاملة الحروف المصمتة.

أما في ديوان التجريب فنلاحظ أنه التزم بالواو في قوافي بعض اللزوميات وكأنها صورة أخرى للتأسيس، وذلك في قوله من ثلاثة أبيات تائية:

قــديمًــا كــرهــتُ المــوتَ والــلــهُ شــاهــدٌ

وقــد عــشــتُ حــتــى أســمــحــت لــي قــرُونــتــي

وأحــســبــه لــو جــاءنــي لأبــيــتــه

ومــن عــنــد ربــي نــصــرتــي ومــعــونــتــي[2]

وقوله في كافية من خمسة عشر بيتًا:

ألا يــاجــون مــا وفــقــ

ت إن زايــلــت قــامــوســك

ورأيــي لــك فــي الــعــالــ

م أن تــلــزم نــامــوسك[3]

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٢ – ٨٢٣.

(٢) اللزوم: ١/٢٢٢ – ٢٢٣.

(٣) سقط الزند/ش: ٢/٢٤٨. وقد أتى في قوافيها بـ (موسك / ناقوسك / قوسك / ناووسك / بوسك / مأنوسك /....).

ويؤكد أنه نحا فيها منحى التأسيس بالواو عوض الألف تخفيفُه همزةَ بؤسك لتصير واوًا مكتملة اللين في قوله:

أخـــــاف الـــــدهـــــر أن يـــبـــد

ل نـــعـــمـــاء الـــغـــنـــى بُـــوسَـــك

لكن ذلك يظل من باب التكلف الذي لا يحمل أية دلالة نقدية سوى كونه تجريبًا ولزومًا لما ليس يلزم.

ولم يذكر العلماء السبب الذي جعل الشعراء يقتصرون على الألف وحدها عند تأسيس القوافي، إلا أن الشيخ في بعض مباحثه يذكر أن العرب تستثقل الياء في بعض الأبنية، والواوُ أختٌ مُعاقبةٌ لها، وأنهم يفرون منها إلى الألف إذ «الألف أخف حروف اللين»[1]، فلعلهم وجدوها الأنسب للتأسيس لخفتها.

ورغم تفرد الألف بهذا البناء يلاحظ أن تقييد المجيء بالتأسيس لا يظهر في استبعاد الواو والياء فحسب، ولكن في اختيار ألفات دون أخرى، فالألف التي يختارها الشاعر لتأسيس القافية لا تخلو – لدى الشيخ والعلماء – من أن تكون «هي والروي من نفس الكلمة كألف عالم ومالك، أو يكون الروي ضميرًا متصلًا فيجري مجرى حرف الكلمة الأصلية كالكاف في دارك وغلامك»[2]، وهذه هي الصورة الغالبة في الأشعار ولا تكون الألف فيها إلا تأسيسًا، أو أن تكون الألف من كلمة والروي من كلمة أخرى[3]، فهذه لا تخلو من أحد أمور ثلاثة: الأول أن تكون ضميرًا منفصلًا مثل «هُما وهِيَ»، فتجيء في القوافي «إنها هيا» مع «المراسيا»، فألف «إنها» تأسيس، والهاء من «هيا» دخيل، والياء روي[4].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ١٠٦.

(٢) مقدمة اللزوم: ١/٧

(٣) نفسه: ١/٧.

(٤) نفسه: ١/٧.

والثاني أن تكون مبنية من ضمير متصل وحرف، كأن يأتي الشاعر بـ «بدا ليا» مع «ناجيا»، وهذان الوجهان تكون فيهما الألف تأسيسًا، إلا أن أهل العلم يجيزون أن يجعل التأسيس المنفصل لغوًا[١] فتجتمع في قوافي القصيدة الواحدة «بداليا» مع «معطيا ومو ليا»، لكن الشيخ يعد ذلك قليلًا في الاستعمال[٢].

والأمر الثالث ألا تكون الكلمة المنفصلة ضميرًا كما تقدم، فيمتنع جعلها تأسيسًا وتكون القوافي بها كالمجردة، كما يتبين من جمع العجاج في في القافية بين «إذا حجا» و«الفنزجا»[٣]، فالألف في «إذا» لدى المتقدمين ليست للتأسيس لأن «حجا» ليست كلمة مضمرة ولا فيها حرف إضمار[٤].

ورغم أخذ الشيخ بهذا الرأي نجده يذهب إلى أن الغريزة لا يمتنع في حكمها أن تكون (الألف تأسيسًا وبعدها كلمة ليس فيها إضمار مثل «شم وطر»)[٥]، ويمثل لذلك بجمع بعضهم في القافية بين «وهَى شِمِ» و«هاشم»، ثم يقول: «فهذا ألغز قوله: وهى شم، وهو يريد وهى من الوهي، وشم من شيم البرق، عن قوله: وهاشم إذا كان هاشم اسم رجل. فلو جاءت بعد ذلك الخضارم والأكارم ودائم ونحوها، لكان عندي غير قبيح. ويقويه أن شين شم مكسورة، والغالب على ألفات التأسيس أن يكون ما بعدها مكسورًا»[٦].

وتقييده الاستعمال بالإلغاز وبالكسر ينبيء بأنه لم يكن يجيز جعل ألفاتِ مثلِ هذه الكلمات تأسيسًا، إلا إذا توافر في البناء ما يجعل السمع لا يحس بأن الكلمتين منفصلتان، ويبدو ذلك واضحًا في نقده للبحتري الذي لم يكتف بأن جاء في قوافيه

---

(١) مقدمة اللزوم: ٨/١.

(٢) نفسه: ٨/١.

(٣) نفسه: ٨/١. وانظر ديوانه: ص ٣٥٤ – ٣٥٥.

(٤) مقدمة اللزوم: ٨/١.

(٥) نفسه: ٨/١.

(٦) نفسه: ٨/١.

المؤسسة بكلمات منفصلة عن الألف ليست ضمائر، ولكنه تعدى ذلك إلى جعل الدخيل فيها مفتوحًا، وذلك في داليته: (من رقبة أدع الزيارة عامدًا).

فهو يرى أن هذا القصيدة من أجود كلام أبي عبادة، «إلا أنه أكثر فيها من السناد كقوله: ولا عدى، وهذا أسهل من قوله: وما هدى، لأن عين عدى مكسورة. ومثل «ما هدى» قوله: أبعدها مدى، ويافدا، وللأعلى يدا، وأوحاها ردى، وحين تساندا، وتاركها سدى»[1].

وهذه المخالفة لدى الشيخ تعد من أشنع[2] العيوب لأنها تفضح جهل الشاعر بقواعد التأسيس حين ظن أن «الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها - وليست الثانية من المتصلات بالضمير أو من المضمرات نفوسها - تصلح أن تكون تأسيسًا فتجيء مع والد وصاعد، وذلك مجمع على رفضه عند من تقدم وغيره لا يجعلون الألف المنفصل تأسيسًا، أليس قد قال العجاج: (قد هاج أحزانًا وشجوًا قد شجا)، ثم قال: (فهن يعكفن به إذا حجا)، وقال عنترة:

الشاتمي عرضي ولم أشتمْهُما
والناذرين إذا لَمَ القهما دَمِي

والقصيدة ليست بمؤسسة»[3]، فالأسلم لدى الشيخ أن تكون القوافي في قصيدة البحتري غير مؤسسة كما هي الحال في معلقة عنترة المذكورة التي جمع فيها بين قوله في القوافي: «متردم وتوهم» وبين «لم القهما دمي»[4].

ويبدو الشيخ في شعره المجود متمسكًا بقوانين استعمال ألف التأسيس، فهو في إحدى قصائده يتجنب ما عابه على البحتري ويجعل الألف لغوًا في قوله: «ولا

---

(١) عبث الوليد: ص ١٠٠.
(٢) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٢.
(٣) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.
(٤) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣، وعبث الوليد: ص ٦٤، والعيون الغامزه: ص ٩١.

غدها» رغم أنها في موضع التأسيس، وذلك لأنه راعى ورودَ الروي في كلمة منفصلة ليست ضميرًا، وورود ما قبله مفتوحًا، فالقافية التي تلغى فيها ألف التأسيس – في رأيه – قافية مجردة يقبح المجيء بها مع القوافي المؤسسة، وتحسن مع المجردات الصريحة، ولذلك آثر خلافًا للبحتري أن يأتي بالقافية المذكورة (لا غدها) في قصيدة غير مؤسسة القوافي منها قوله:

فلا اقتحام الشجاع مهلكها
ولا توقي الجبان مخلدها
لكلِّ نفسٍ من الردى سببٌ
لا يومها بعده ولا غدها[1]

ولم يخل بهذا المعيار في اللزوميات نفسها رغم أنها ديوان تجريب، فقد ألغى ألف التأسيس في قوله:

قفي وقفةً تعلمي
وإن سلموا فاسلمي
فما قلت من لوعة
ألمي بنا يا المي[2]

وقوله:

هوِّن عليك ولا تبال بحادثٍ
يشجيك فالأيام سائرةٌ بنا
أعدى عدوٍّ لابن آدم نفسه
ثم ابنه وافاه يهدم ما بنى[3]

---

(١) سقط الزند / ش: ص ٨٢٧ – ٨٢٨.
(٢) اللزوم: ٢/٤٧٩.
(٣) نفسه: ٢/٥٢٩.

فعدم إضمار الكلمة الثانية وفتحُ ما قبل الروي فيها جعل القافية مفتقرة إلى شروط التأسيس فألغي.

وكما عاب على البحتري أنه أسس من القوافي ما لا يجوز تأسيسه، عاب عليه نقيض ذلك لأنه لم يؤسس حين كان التأسيس هو الأحسن، ففي قصيدة له مطلعها: (خل قريب بعيد في تطلبه)، جاء في القوافي بـ (تعصبه)، وجاء بقوله:

يفديك بالناس صبٌ لو يكون له
أعزّ من نفسه شيء فداك به

فـ «(فداك به» مع «تعصبه» مكروه، وقد أجاز القدماء مثله، وإنما احتملوه لأن الألف التي في «فداك» منفصلة من الكلمة التي فيها الروي وهو قوله: «به»، ولو كان الروي في كلمة لا إضمار فيها كان جوازه أسهل وأكثر كما قال:

وطالما وطالما وطالما
كفى بكف خالد وأطعما»[1]

ونخلص من هذه الأحكام والمآخذ إلى أن التأسيس بناء كمي نغمي يقيد استعماله – فضلًا عن امتناع المجيء فيه بالواو والياء – عيوب تتسلط عليه، منها الحركي ومنها الحرفي، ويحصر العلماء العيب الحركي في ما يلحق الإشباع وهو حركة[2] الدخيل دون أن يتعرضوا لما قبل الألف، وهو الرس[3] الذي ذكره الخليل والأخفش[4] واعتبر الجرمي إشارتهما إليه زيادة «لا يحتاج إلى ذكرها، لأن ما قبل الألف لا يكون إلا مفتوحًا»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٥.

(٣) نفسه: ص ٥٣٥. وبعض العلماء يجعل الرس هو الحرف الذي بعد التأسيس. انظر لسان العرب: مادة «رسس».

(٤) انظر مقدمة اللزوم: ١/١٧.

(٥) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٧.

وخلافًا لابن جني[1] عد الشيخ كلامه قولًا حسنًا[2] مقويًا بذلك سلطة نظام القافية ومعطلًا سلطة الإنشاد، وقد بينتُ أنه فعل ذلك عامدًا وهو يعلم أن تسليمه بأن ألف التأسيس تمال وتفخم كما قال هو نفسه[3]، يلزمه بأن يجعل إشارة الخليل والأخفش إلى الرس إشارة ضمنية – في أقرب التصورات – إلى ثلاث فتحات: الصريحة والمائلة نحو الكسرة والمائلة نحو الواو، ولذلك نذهب إلى أن سناد الرس عيب كان ينشأ زمان الإنشاد عن الجمع بين الألفات الممالة والمفخمة والهاوية [4] في قوافي نفس القصيدة، وإلى أن مفهوم هذا العيب قد اختفى عندما توحد النطق بالحروف نتيجة هيمنة التدوين والكتابة والتحصيل من المدونات المنسوخة على السماع والمشافهة.

وإذا نحن ربطنا بين معنى الرس أي البئر، ووصف سيبويه للألف بالحرف الهاوي لأنه «اتسع لهواء الصوت مخرجه أشد من اتساع مجرى الياء والواو»[5]، أمكن تفسير ذكر الرس بأنه إيماء مقصود منهما إلى أن ألف التأسيس يجب أن تكون عند الإنشاد حرفًا هاويًا لا يجوز تفخيمه وإمالته لبعده عن الواو والياء.

والإشباع مصطلح لم يذكره الخليل[6] وذكره الأخفش، والمراد به حركة الدخيل مطلقا، لكن الغالب على ألفات التأسيس لدى الشيخ والعلماء أن يكون ما بعدها مكسورًا، لأن الكسر أُلِفَ فيها حتى صار كأنه لازم، و«قلما توجد قصيدة مؤسسة يكون ما بعد تأسيسها مضمومًا أو مفتوحًا إلا أن تكون بنيت على المضمر في مثل قولك: «رآهما وأتاهما»... ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القري أن يلزموا فيها المضمر، إلا أن يشذ فيجيء على غير الإضمار، أو تكون القصيدة المؤسسة التي بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاف إضمار، مثل أن تبنى على: أصابك وأشابك ونحو ذلك»[7].

---

(١) انظر لسان العرب: مادة «رسس».

(٢) مقدمة اللزوم: ١/١٧.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٣١ – ٣٢.

(٤) انظر ما تقدم، وإشارة الدماميني إلى أن ناظم الخزرجية خص بالتأسيس الألف الهاوية. العيون الغامزة: ص ٩٧.

(٥) الكتاب: ٤/٤٣٥ – ٤٣٦.

(٦) انظر اللزوم: ١/١٧.

(٧) مقدمة اللزوم: ١/٨ – ٩.

ولم يخل الشيخ بالبناء المألوف في تأسيس قوافي سقطياته ودرعياته لحرصه فيها على التجويد، أما اللزوميات فقد آثر أن يجرب فيها كل حركات الإشباع رغم لزومه الكسرة في جل القوافي المؤسسة، فقد جاء بالإشباع ضمة في ميمية له مبنية على المضمر يقول أولها:

عـمـيـانـكـم قـــرأت عـلــى أجـداثـكـم
وأتـــــوا لــكـم بــالــبــر مَـــن آتــاكُـــمُ
أحــيــاؤكــم بـخـلـت عـلـيـهـم بـالـنـدى
فـبـغـوه بـالـفـرقـان مــن مــوتــاكُـمُ[1]

كما جاء به مفتوحًا شاذًّا على غير إضمار في قوله من مقصورته:

لــعــلَّ قـــران هـــذا الــنـجـم يـثـنـي
إلـــى طـــرق الــهـدى أممـــا حــيــارَى
فــقــد أودى بــهــم ســغــب وظـــمء
وأيــنــقــهـم بمـتـلـفـة حــســـارَى[2]

والخروج عن الكسر ليس عيبًا قياسيًا كما تبين، ولكن جوازه يكون مكروها[3] لأنه يبعد التأسيس عن قوته النغمية خصوصًا إذا جاء الإشباع فتحة، فمجيئها بعد التأسيس «يخرج السامع عن العادة، لأن أكثر ما أسس من أشعار العرب إنما يكون بعد ألفه كسرة كحامل وراسم»[4]، ولذلك عد الشيخ القوافي المطلقة المؤسسة التي تكون فيها حركة الدخيل فتحة قريبة[5] من المطلقة المجردة.

---

(١) اللزوم: ٢/٤١٢. والملاحظ أن بناءَه القافيةَ على المضمر عد لديه مسوغًا لضم حركة الدخيل. انظر: ١/٩.
(٢) اللزوم: ١/٧٤. وفتح حركة الدخيل في غير ما بني على المضمر تُعد لديه استعمالًا شاذًّا. انظر: ١/٩، و٢/٤١٥.
(٣) مقدمة اللزوم: ١/١٨.
(٤) نفسه: ١/١٥.
(٥) نفسه: ١/١٥.

ويصبح الخلل قياسيًّا أي عيبًا صريحًا لدى العلماء إذا تغير الإشباع في القصيدة الواحدة، لأن الغريزة تنكر «تغير حركة الدخيل، وإذا أصابها التغير فهو سناد»[1].

والمقصود سناد الإشباع [2] الذي يتسلط على القوافي المؤسسة المطلقة نتيجة تحريك الشاعر الدخيل فيها بأكثر من حركة، لكن قبح هذا السناد يختلف لدى الشيخ باختلاف الحركات المجتمعة، فالضمة مع الكسرة أيسر لديه «لأنهما أختان، والفتحة معهما أشنع»[3]. والدليل على تفاوت القبح في ذلك - لديه - أن ما جاء به القدماء فيه بالضمة مع الكسرة أكثر مما جاؤوا فيه بالفتحة مع إحداهما[4].

ويبدو الشيخ في حكمه على سناد الإشباع متأثرًا بما جاء في أشعار الفصحاء وما استخلصه منها العلماء المتقدمون من أحكام، لكنه يجعل غريزته هاديه إلى الأسلوب الأجود في استعمال حركات الدخيل، فهو يذكر أن اختلاف العلماء[5] إنما وقع في قبح مجيء الفتحة مع الحركتين الأخريين، لكنه يذهب مذهب المستقبحين فيجزم بأنها إذا جاءت معهما كانت عيبًا[6].

وقد وصف بالشناعة شعر ذي الرمة الذي جمع في قوافيه بين «مالِك» و«المبارَك»، غير أنه عندما تعرض لاجتماع الضمة والكسرة نبه على أن ذلك «مباح عند الجماعة»[7]، ويقوي هذا الحكم في رأيه ما جاء منه في الشعر القديم.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٨.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق: ص ٦٤. وانظر العيون الغامزة: ص ٩٩.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/١٩ - ٢٠.

(٤) نفسه: ١/١٩ - ٢٠.

(٥) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢١.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق ٦٤.

(٧) رسائله/ عطية: ص ١٢١.

فمثل جمْعِ صخر الغي في قوافيه المؤسسة بين الأهاضِب وتجاوُب «كثير في أشعارالفصحاء»[1]، ورغم ذلك نلاحظ أنه آثر ألا ينسب إلى نفسه الحكم بأن هذا الجمع بين الضمة والكسرة ليس عيبًا، واكتفى بنسبة ذلك إلى العلماء في مثل قوله: «ولا يعيبون الضمة مع الكسرة»[2]، وهو احتراس يكشف من خلاله عن أن غريزته لا تقبل ذلك، وأنه يحظره على المحدثين كما حظر الإقواء عليهم.

وقد بدا كالمصرح بذلك في قوله بعد إيراد أشعار[3] للنابغة وأبي ذؤيب وصخر الغي وذي الرمة جمعوا في معظمها ضمة الإشباع إلى كسرته: «وهؤلاء يعذرون في مثل هذا، فما بال أبي عبادة..»[4].

وعندما وقف على بيت ضم فيه البحتري حركة الدخيل في بيت من قصيدة مكسورة الإشباع، لم يخف استقباحه لهذا الجمع رغم أنه أتى بين حركتين وصفهما بالأختين، فقال معقبا على قول الشاعر: «أصل يامُله الهمز، ولا يجوز همزه في هذا الموضع، وضمه الميم مع الكسر الذي قبله وبعده في القوافي مكروه بعض الكراهة»[5].

ورغم تساهل الشيخ في لزومياته ومجيئه فيها للتجريب بحركة الدخيل فتحة وضمة، ظل هذا الديوان بريئًا من سناد الإشباع سهل أم شنع، وهو ما يؤكد أنه كان يستقبحه مطلقًا.

ولم تكن أشعار السقط والدرعيات لتشان بهذا السناد، فنزعة التجويد قد صانتها عن أن تشوبها مثل هذه الشوائب.

---

(١) رسائله/عطية: ص ١٢٢. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٩ - ٢٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٢٢ أ/ تحقيق: ص ٦٤.

(٣) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٠ - ١٢٢.

(٤) نفسه: ص ١٢٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٧٨. والمراد قول البحتري: لقد وفق الله الموفق للذي ... أتاه وأعطى الشام من كان يامله. انظر ديوانه: ٣/١٦٨١.

أما الحرفي من العيوب فيتسلط على ألف التأسيس دون الدخيل، والدخيل هو الحرف الذي يفصل بينها وبين الروي، وتعود براءته من العيوب إلى كونه قيمة زمنية غير صوتية يمكن أن يحققها أي حرف متحرك، وأعني بهذا أنه ليس نغمة شاحبة فحسب، ولكنه نغمة معدومة في السمع ينوب عنها فيه زمن أدائها، وهذا ما قصد إليه القدماء حين وصفوه بأنه حرف «لا تلزم إعادته كما تلزم إعادة الروي»[١]، لأنه يكون مرة دالًا وأخرى جيمًا أو نونًا أو ميمًا أو سينًا أو ما سوى ذلك.

ولعل غياب المسموع النغمي المتردد في مواقع الدخيل هو ما جعل غرائز الشعراء تألف الكسرة ولا تحيد عنها، فاطراد مجيئها إشباعًا يجعل المسموع وإن ظل شاحبا من حيث قيمته الصوتية متجانسًا تجانسًا صوتيًّا حركيًّا يقلل من تأثير الاختلاف والتغير الذي ينشأ عن تنويع الشاعر للأصوات المحققة لهذه القيمة الزمنية، وأشعار الشيخ المجودة صورة كأشعار غيره لذلك.

أما لزومياته فقد كان من نتائج كلفة اللزوم فيها أن الدخيل كان يجيء في قوافي كل قطعة على صورة واحدة، كقوله مرددا الميم قبل الروي في لزوميته:

لعمرك ما الدنيا بدار إقامةٍ
ولا الحيُّ في حال السلامة آمِن

وإن وليدا حلها لمعذب
جرت لسواه بالسعود الأيامِن

ونال بنوها ما حبتهم جدودهم
على أن جد المرء في الجد كامِن[٢]

وليس لترديد الميم ولا لترديد غيرها من اللوازم قبل الرويات في ما سواها أية دلالة نقدية فنية، سوى أنه مظهر من مظاهر التكلف في هذا الديوان.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٧. وانظر لسان العرب: مادة «رسس».

(٢) اللزوم: ٢/٤٩٤.

وتتأصل البراءة من العيب في الدخيل بكون التأسيس وحده عرضة للعيب، فقد «تضعف بعض الغرائز في غير المؤسس فتجيء بالتأسيس، أو في ما بني عليه فتجيء بما هو خال منه»[1]. والمقصود سناد التأسيس الذي يتسلط على القوافي عندما يجيء الشاعر في نفس القصيدة ببيت مؤسس وآخر بدون تأسيس[2]، فإذا جاء الشعر كذلك كان معيبًا[3].

وقد روي أن رؤبة كان يعيب من كلام أبيه[4] جمعه في بعض أراجيزه في القوافي بين قوله: (يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي)، وقوله مؤسسًا: (فخندف هامة هذا العالم). وقد ذهب الشيخ إلى أن مثل هذا العيب يكون أهون إذا جاء في قافية مطلقة حركة الدخيل فيها فتحة، لأنها بذلك تكون قريبة من المجردة التي لم تؤسس.

ولاختلاف شدة العيب باختلاف الإشباع يحكم على قول العجاج في نفس الأرجوزة: (مكرم للأنبياء خاتم) بأنه إذا روي بكسر تاء خاتم يكون أشنع، و«إن روي بفتحها فهو أسهل، وإن همز فقد خرج من علة السناد»[5].

والعبارة الأخيرة تفيد أن الهمز بناء صرفي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليه للتخلص به من عيب السناد في القوافي المطلقة غير المؤسسة، وقد نسب إلى رؤبة أنه جعل مذهب العجاج همز العالم[6] وما أشبهه، إلا أن الهمز يظل في مثل هذه الألف كالشاذ، لافتقاره إلى الحركة المحتملة التي تسوغه في مثل قول الكاهنة: «يوري»[7].

---

(١) رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٢١ ب/ تحقيق: ص ٦٣.

(٣) مقدمة اللزوم: ١/ ١٥.

(٤) نفسه: ١/ ١٤.

(٥) نفسه: ١/ ١٥.

(٦) انظر شرح التبريزي/ ش: ص ١٧٦٧.

(٧) انظر ما تقدم.

والأشهر في الاستعمال تخفيف المهموز، والشيخ يعده لازمًا في القوافي المؤسسة لتجنب السناد، أما إذا كان الشعر غير مؤسس فالتخفيف يكون فيه غير جائز كما يتضح من قوله مصححًا إحدى نسخ ديوان البحتري: «ومن التي أولها: (عهدي بربعك مأنوسًا ملاعبه):

يرنّق النسرُ في جوّ السماء وقد

أومى إليه شعاع السيف يادبه

أصله يأدب بالهمز، لأنه من أدب إذا دعا إلى الطعام، ولا يجوز همزه في هذا الموضع لأنه يصير عيبًا كما لا يجوز ترك الهمز في قول الفرزدق: (... ترى الموت في البيت الذي كنت تألف). ومن همز في بيت أبي عبادة أو ترك الهمز في بيت الفرزدق فقد جعل في القصيدة ضربًا من السناد»[1].

ومن عيوب هذا الديوان التي وقف عندها الشيخ جهل الشاعر باستعمال الهمز المزدوج في القوافي، فهو يقول في فائية له غير مؤسسة:

لو أنَّ ليلى الأخيليةَ شاهدت

أطرافَهُ لم تطر آل مطرف

... وبوا ودادًا لو جدعت أنوفهم

جدع الرؤوس خلاف جدع الآنُف

وهذا لدى الشيخ «ضرب من السناد لأن الهمزة الثانية في «أأنف» صارت ألفًا، وقد حكي أن الخليل كان يسهل قول امرئ القيس: (... وقرت به العينان بدلت آخرًا) يتوهم أن الهمزة الثانية مثبتة. وفي بعض قوافي هذه القصيدة «آصف»... و«آصف» يجري في السناد مجرى «آنف»»[2]. ولم يخرج الشيخ في استعماله الهمزتين عما ذكره كما يتبين من قوله:

(١) عبث الوليد: ص ٥٠ – ٥١.

(٢) نفسه: ص ١٤٤ – ١٤٥. وانظر ديوان البحتري: ١٤١٣/٣ – ١٤١٦.

أراني في قيد الحياة مكلفًا
ثقائلَ أمشي تحتها وأطابق
إذا كنت في دار الشقاء مصليًا
فإنك في دار السعادة سابق
إذا الحرُّ لم ينهض بفرض صلاته
فذلك عبدٌ من يد الدهر آبق
تقيٌّ يعاني ظمئه ومضلل
له صابح من غير حل وغابق[1]

ومما يلتبس في الطبعة المتداولة من ديوان اللزوم ثلاث قطع تضمنت وحدات معجمية متكررة، يقول فيها[2]:

العقلُ يخبرُ أنني في لجَّةٍ
من باطلٍ وكذاك هذا العالم
مثل الحجارة في العظات قلوبنا
أو كالحديد فليتنا لا نألم

ويقول:

لم تلق في الأيام إلا صاحبًا
تأذى به طول الحياة وتألم
ويعد كونك في الزمان بليَّةً
فاصبر لها فكذاك هذا العالم

ويقول:

سلي اللهَ ربَّك إحسانه
فإنك إن تنظري تألمي

(١) اللزوميات: ٢/١٧٧.
(٢) انظر على التوالي اللزوم: ٢/٤١٠، ٤١١، ٤٧٨.

وليس اعتقادي خلودَ النجومِ

ولا مذهبي قدمُ العالمِ

فالفعل يألم قد ورد مهموزًا في الطبعة المتداولة من هذا الديوان الذي تعمد الشاعر فيه تجريب العيوب، وهي صورة صريحة للسناد لأن كل قطعة تضم بيتين أحدهما مؤسس القافية والآخر مجرد.

ويعود التباس هذه القطع إلى أنها تحتمل أن تكون قد بنيت في أصلها على ذلك، لأن الشيخ كان يعد القافية المؤسسة التي يكون دخيلها مفتوحًا قريبة من المجردة، أي أنه يعد «العالم» في حكم الخالية من التأسيس.

كما تحتمل أن تكون قد بنيت على همز ألف «العالم» كما همزها العجاج، فيختفي التأسيس، وهو احتمال مستبعد لندرة هذا الاستعمال ولقوة الاحتمال اللاحق، وهو أن تكون هذه القطع قد بنيت على تخفيف همزة يالم وهو الأرجح لكثرته ولزومه في رأي الشيخ، فيكون العيب الظاهر أثرًا من آثار التصحيف والطبع المشوه.

ويقوي شبهة التصحيف أن لفظة «مستاسدًا» قد جاءت في الطبعة المذكورة – وكذا في الطبعة التي أشرف على تحقيقها حسين نصار[١] – مهموزة في لزوميته المؤسسة:

يستأسدُ النبتُ الغضيضُ فلا تلم

رجلاً متى أبصرته مستأسدا

وإذا حسدت فإن شكرَ فضيلةٍ

أن لا تؤاخذ في الإساءة حاسدا[٢]

(١) انظر شرح اللزوميات/ طبعة حسين نصار: ٤٥٦/١.

(٢) اللزوم: ٣٥٨/١. وقد أثبتنا مستأسدًا كما وردت مصحفة في الطبعتين.

والواجب تخفيف همزة «مستأسدا» لتصبح ألفَ تأسيس مراعاة لباقي القوافي المؤسسة.

ونسبة الهمز إلى الشيخ تعد حكمًا ضمنيًّا على شاعريته بالقصور، لأن مثل هذه العيوب لا تتسلط على القوافي إلا إذا ضعفت الغريزة[1]، وغريزته كانت أقوى من أن ينسب إليها مثل ذلك، إلا أن يكون قد تعمد التمرد عليها في هذا الديوان الذي تنبأ بضعفه [2] فاختار أن يجرب فيه من الاستعمالات المكروهة أو غير المستجادة ما لم يجرؤ على المجيء به وبما هو أيسر منه في شعره المجود.

III - **الوصل والخروج**: إذا كان التأسيس والردف بناء يسمح للقافية بأن تمتد نغميا قبل مجيء الروي، فإن الوصل والخروج يمكنانها من الامتداد بعد مجيئه.

والوصل «ألف أو ياء أو واو أو هاء يكن بعد حرف الروي»[3]، والخروج ألف أو واو أو ياء «يكن بعد هاء الوصل المتحركة»[4].

وهما كالتأسيس والردف بناء كمي نغمي قابل لأن يلغى، إلا أن هذين يلغيهما التجريد، بينما يلغي الوصلَ والخروجَ التسكينُ والتقييدُ.

ويختص الوصل دونهما بأنه يصبح ملزمًا للشاعر بمجرد أن يحرك الروي، بينما يكون المجيء بالتأسيس والردف اختياريًّا أطلقت القوافي أم قيدت.

وتبعية الوصل للروي المطلق تجعل صور استعماله محدودة وغير متغيرة، فعلماء القوافي لا يشيرون في مباحثهم إلى أي تغيير يمكن أن يلحق الوصل فيخل به، إلا أن الشيخ يذكر أن حروف الوصل «طالما حذفن في الوقف»[5].

---

(١) انظر رسائله/ عطية: ص ١٢٣.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/٥، ٣٩

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٩. وانظر مقدمة اللزوم: ١/١٣ - ١٤.

(٤) نفسه: ص ٥٣٩. انظر مقدمة اللزوم: ١/١٣ - ١٤.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/١٣.

ومقصوده حذف الإنشاد كقول من أنشد: (أقلي اللوم عاذل والعتابْ)[1]، وهو ينفر من مثل هذه الأبنية وإن رأى بعضها عند الوقف أوجه منه[2] في الوصل إذا كانت في فاصلة آية أو قافية بيت.

والأقوى لديه إثبات حروف الوصل وتقديمها على ما يقع موقعها ويعارضها من حروف يقتضيها السياق الصرفي كالتنوين في قول البحتري: (... وقد تقدم عصر دونه خال)، فقد «كان في النسخة خالي بالياء، وذلك على غير ما اصطلح الكتاب عليه لأنهم يكتبون ما يلحقه التنوين بغير ياء، فأما كون القافية بالياء في ما يجب تنوينه في غير القافية فهو عندهم أجود [من] التنوين، فإنشاد هذا البيت «خالي» بالياء خير من تنوينه، والياء حادثة للوصل، [و] ليست الياء التي هي منقلبة من الواو في الخالي. وإثبات الياء في الخط يقوى على قول من قال في الوقف هذا قاضي فأثبت الياء، وعلى ذلك قرأ ابن كثير في الوقف: (ما لهم من دونه من والي)، وما كان مثله»[3].

وتقوم الهاء الساكنة في البناء الكمي النغمي مقام حروف الوصل أوالترنم، إلا أنها تختلف عنها بقصر زمان أدائها لصراحة السكون فيها بينما يسمح المد وإن عد سكونًا للمنشد بأن يترنم ويشبع الحركة ما شاء، ولذلك نجد الشيخ يؤثر في الأوزان التي يجوز فيها وصل الهاء ووقفها أن توصل لأن ذلك أقوى في السمع، «وعلى ذلك جاءت قصائد المتقدمين من الشعراء الأولين والمحدثين... وكذلك قول أبي الطيب: (.. يذمها الناس ويحمدونه)...»[4].

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. وانظر العمدة: ٢/٣١١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) عبث الوليد: ص ١٨٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠.

وإذا كان الوزن يستدعي تسكينها فإن وقفها «في المنصوب أحسن منه في المرفوع والمخفوض»[1].

ولم يخل بهذا المعيار في شعره المجود، فهاءات الوصل في سقط الزند جاءت كلها متحركة، وما جاء منها ساكنًا في الدرعيات جاء كله على قلته في المنصوب كقوله:

غـدا فـوداي كـالـفـوديـن ثـقـلاً

وأضـحـى الـشـيـبُ بـيـنـهـمـا عِـلاوَهْ[2]

أما اللزوميات فقد آثر فيها أن يجرب الهاء الساكنة، فجاء بها مع المخفوض في قوله:

إنـمـا نـحـنُ فـي ضـلالٍ وتـعـلـيـ

لٍ فـإن كـنـت ذا يـقـيـن فـهـاتـهْ

ولـحـب الـصـحـيـح آثـرت الـرو

م انـتـسـاب الـفـتـى إلـى أمـهـاتـهْ[3]

وكذا في لزوميتين أخريين[4]، ورغم ذلك بدت هذه القطع كالمعدومة بالقياس إلى ما يقارب أربعين قطعة جاءت الهاء الساكنة فيها كلها بعد الروي المنصوب[5].

ولم يسم العلماء للقوافي الموصولة عيوبًا قد تتسلط عليها لأن حروف الترنم تابعة للمجرى، ولأن الهاء إذا تحركت تبعها الخروج، إلا أن الشيخ يذكر أن الوصل «إذا اختلف فكان مرة واوًا ومرة ياء فذلك الإقواء»[6].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠. وانظر مبحث هاءات السكت في المرشد: ١/٦٥.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٨٧٨، وانظر: ص ١٨٧١ و٢٠٠١.

(٣) اللزوم: ١/٢٤٢.

(٤) نفسه: ٢/١٨٠، ٢٦٣.

(٥) نفسه: ١/١٣٣، ٢٦٦ ، ٣٥٥ ، ٥١٣. وانظر: ٢/ ٣٥، ١٣٣، ٢٣٦، ٣٠٠، ٦٣٧.

(٦) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

أما الهاء الساكنة فلا تحتمل أن تغير[1]، و«إذا كانت متحركة فقلما يلحقها التغيير»[2]. ونسب إلى الجرمي أنه زعم أن الشعر المختلف النفاذ[3] لم يسمع عن العرب[4]، ثم افترض أنه إن جاء يكون نحوًا من الإقواء[5].

IV - **امتداد القوافي**: إن البناء الكمي النغمي ليس في مجموعه إلا استثمارًا جزئيًّا أو كليًّا للوحدات النغمية التي يفرها التقييد والإطلاق والردف والتأسيس والوصل والخروج للقوافي، من خلال تكامل يمكنها من الامتداد قبل الروي وبعده.

وإذا كانت القافية المقيدة تشارك المطلقة في قابلية الامتداد قبل الروي، فإن هذه الأخيرة تنفرد بامتدادها بعده، ومرونتها بالقياس إلى ضيق المقيدات يجعل قوة الشعر لدى الشيخ مرتبطة بما يسمح به الإطلاق من وصل وردف وتأسيس، ولذلك نجده لا يكتفي بحمد أحد العلماء الشعراء على تنكب التقييد الذي يضعف به التأييد[6]، ولكنه يحمده أيضًا على أنه «وصل وأردف وأسس»[7].

إن ندرة ما قيد من أشعاره المجودة وقلة لزومياته المقيدة، تعودان إلى حرصه على تنكب الضعف الذي يطرأ على القوافي نتيجة تسكين الروي فيضيق حدود امتدادها كميًّا ونغميًّا.

ويعني ذلك أن كثرة ما أطلق من قوافيه تعود إلى كون الإطلاق سبيلًا إلى تقوية القافية لأن قوتها لدى الشيخ تعني الجودة، إلا أن حرصه على جزالة الأبنية في قوافي أشعاره المجودة لا يظهر في اللجوء إلى الإطلاق فحسب، ولكن في بناء مجاريها على

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/١٦.

(٢) نفسه: ١/١٦.

(٣) النفاذ حركة هاء الوصل في القافية. انظر: الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦، واللزوم: ١/٢٤، والعيون الغامزه: ص ٩٤.

(٤) اللزوم: ١/١٦.

(٥) نفسه: ١/١٦.

(٦) رسائله/ عطية: ص ١١٩.

(٧) نفسه: ص ١١٩.

ما قوي من الحركات، فمن بين ٨٢ سقطية قيدت قطعة واحدة من بيتين كما أوضحت، وأطلقت قوافي ٨١ قطعة أجريت ٣٨ منها على الكسر (أي ما يقارب النصف)، و٢٧ على الضم، بينما لم تحظ الفتحة إلا بست عشرة قطعة (١٦). وعده الفتحة أخف الحركات[١] يفسر قلة ما بني عليها.

لكن الملاحظ أنها تقدمت في الدرعيات الإحدى والثلاثين على الضمة بمجيئها في تسع قطع (٩)، بينما ضم المجرى في خمس قطع (٥) فقط، أما الكسرة فقد كانت أولى الحركات في هذا الديوان الصغير، فقد شغلت بالاثنتي عشرة قطعة (١٢) التي كسرت مجاريها أكثر من ثلث الديوان، وهو ما يدل على أن الشيخ كان يجد الكسرة الحركة التي تجمع بين القوة والعذوبة، ويؤكد ميله الفني إليها أن البيتين المقيدين في السقط والقطع الخمس المقيدة في الدرعيات إذا أطلقت قوافيها صارت كلها مكسورة الروي. ولا تخرج اللزوميات عن هذا الحكم، فالسبق فيها للكسرة قبل الضمة والفتحة والسكون[٢]. إن تكامل الوصل والردف أو التأسيس في القوافي المطلقة غير المجردة، واكتفاءَ المقيدة إن لم تجرد بواحد منهما، يؤديان إلى أبنية متفاوتة الطول محصورة بين طرفين متباعدين: المقيدات المجردة وهي أضيق الأبنية وأقصرها، والمطلقات المؤسسة الموصولة ذات الخروج، وهي أوسعها وأطولها. والملاحظ أن أقصى ما يستطيع الشاعر أن يولده من هذا التكامل تسع صور (٩) نرتبها حسب قصرها وطولها الترتيب المقترح الآتي:

١ - **البناء الأحادي**: ويتكون من وحدة نغمية متفردة تختص بها القوافي المقيدة المجردة التي تختلف فيها حركة التوجيه، وهذه الوحدة المتفردة هي الروي.

٢ - **البناء الثنائي**: ويتكون من وحدتين نغميتين تجمعهما القوافي المقيدة المجردة: التوجيه والروي.

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢١.

(٢) انظر النسب الإحصائية في: البناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٧٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٤١٦.

٣ - **البناء الثلاثي**: ويتكون من ثلاث وحدات نغمية تجمعهما المقيدات المردوفة والمطلقات المجردة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي، أو الروي والمجرى والوصل.

٤ - **البناء الخماسي**: ويتكون من خمس وحدات تجمعها المقيدات المؤسسة، والمطلقات المجردة الموصولة والمردوفة الموصولة، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع/ التوجيه والروي، أو الروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج.

٥ - **البناء السباعي**: ويتكون من سبع وحدات تجتمع في القوافي المردوفة ذات الخروج والمؤسسة الموصولة، وهي: الحذو والردف والروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج، أو الرس والتأسيس والدخيل والإشباع والروي والمجرى والوصل.

٦ - **البناء التساعي**: ويتكون من تسع وحدات نغمية تجتمع في القوافي المؤسسة ذات الخروج، وهي: الرس والتأسيس والدخيل والإشباع، والروي والمجرى والوصل والنفاذ والخروج.

والملاحظ من هذا الترتيب أن كل الصور - باستثناء الأوليين والأخيرة - تشترك في كونها تبنى من نفس العدد من الوحدات النغمية، لكن هذا لا يعني أنها تتكون من نفس الوحدات، أو أن منزلة هذه الوحدات من الروي فيها ثابتة لا تتغير.

فالمقيدات المردوفة ثلاثية البناء، لكنها تفتقر في رأي الشيخ إلى التوازن النغمي الذي يتوافر في القافية المطلقة المجردة الموصولة رغم أن بناءها هي الأخرى ثلاثي، ومرد هذا إلى أن نوع الوحدات ومنازلها له تأثيره في مسموع البناء الكمي، ولذلك لم يكن مجيء الشيخ بهذه الصورة أو تلك في أشعاره المجودة استعمالًا اعتباطيًا، ولكنه كان انتقاء متنخلًا، إذ يظهر أن عددًا قليلًا من هذه الصورالتسع استطاع أن يجد له مكانًا في سقطياته ودرعياته كما يتبين من الجدول التوضيحي المثبت في آخر هذا الفصل.

إن حصر عدد الوحدات النغمية التي هيمنت في السقط والدرعيات، وتتبع منازلها الموضحة في الجدول، يكشفان عن أن اختيار البناء الكمي لديه لا يبدو ابتعادًا عن طرفي الطول والقصر فحسب، ولكنْ ميلًا إلى وحدات بعينها هدته غريزته وخبرته إلى أنها أقدر الأبنية على تحقيق الجودة التي يجب أن تتوافر في القوافي.

فالبناء الكمي النغمي من حيث هو وجه للبناء الفني العام، لا يخرج وإن تعددت الصور عن أن يكون قافية مجردةً أو غير مجردة يكون فيها الروي مفتقرًا إلى لازم قبله يعتمد عليه أو معتمدًا على لازم، وموصولةً أو غير موصولة يكون فيها الروي معتمدًا على لازم بعده أو مفتقرًا إلى ما يعتمد عليه، والوصل لدى الشيخ - كما يتضح من الجدول - صورة مقدمة بل مهيمنة في ديوانيه، لأن القوافي المقيدة المستغنية عن الوصل شبه معدومة في السقط (١،٢١ ٪) وجد قليلة في الدرعيات (١٦،١٢ ٪)، إلا أنه لم يختر من هذه الصورة إلا الوصل بالساكن الذي تستغني به القافية عن النفاذ والخروج، فما وصل به في السقط ٧٣ قطعة (٨٩ ٪)، بينما جاء الخروج في ثماني سقطيات فقط (٩،٧٥ ٪).

ويطرد ذلك في الدرعيات، فقد وصل الشيخ بالساكن في هذا الديوان قوافي ٢٢ قطعة، ولم يجعل لها خروجا إلا في أربع درعيات. والوصل بالساكن يكون بحروف الترنم كما يكون بالهاء الساكنة[1]، لكن ما يلاحظ في مجيئه به أنه تنكب هذه الهاء في السقط واكتفى بالألف والواو والياء، ويكاد ينحو نفس المنحى في درعياته، فما وصل بالهاء الساكنة منها لا يتعدى ثلاث قطع (٩،٦٨ ٪).

ويظهر من نسبة استعمال الصورة التي تكامل فيها الوصل مع ما قبل الروي، أن القافية تبلغ غايتها في القوة عندما يجتمع فيها الردف مع أحد حروف الترنم، فالقوافي

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/١٣.

المردوفة الموصولة بساكن تبلغ في السقط ٤٤ قطعة (٥٣،٦٦ ٪)، وفي الدرعيات ١٠ قطع (٣٢،٢٥ ٪) منها اثنتان فقط وصلتا بالهاء الساكنة (٦،٤٥ ٪)، وهي نسبة عالية تدل على أن هذا النوع من الوصل يزداد قوة بالردف، وأن هذا الأخير يزداد قوة به.

وإذا كان خلو السقط من المردوفات المقيدة، وقلته في الدرعيات قلة المردوفات ذات الخروج فيهما، يدلان على عجز الردف عن أن يمنح القوافي قوة كالتي تكتسبها منه عندما يجتمع إلى الوصل، فإن افتقار الوصل إليه لا يبدو مخلًّا بهذه القوة، فالقوافي المجردة الموصولة بساكن تحتل الرتبة الثانية في السقط والدرعيات بعد المردوفة الموصولة، ببلوغها ٢٣ قطعة (٢٨ ٪) في الأول وتسع قطع (٢٩ ٪) في الثاني أي حوالي نصف هذه الأخيرة، وهو ما يؤكد أن الوصل وحده كاف لدى الشيخ لمنح القافية إذا جردت القوة التي تشترطها الغريزة فيها.

وما نلاحظه أن هذه القوة تبدو كأنها تتراجع عند تأسيس القافية، فالمؤسسات الموصولة بساكن لا تتعدى ست قطع (٧،٣١ ٪) في السقط وثلاث قطع في الدرعيات (٩،٦٧ ٪)، وهي قلة تنبئ بأن غريزة الشيخ لم تكن تميل إلى التأسيس.

ويقوي هذا الاستنتاجَ أن الصورة الوحيدة للتأسيس في ديوانيه هي القافية المؤسسة الموصولة بساكن، أما الصورتان الأخريان أي المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج التساعية البناء، فالسقط والدرعيات يخلوان منهما خلوًّا مطلقًا (٠٪)، وهي مفارقة تجعلنا نعتقد أن الوصل هو الذي سوغ للشيخ ركوب القافية المؤسسة في هذه القطع الست المعدودة.

إن قوة البناء الكمي النغمي تكمن لديه في صورتين من صور القافية: المردوفة الموصولة بساكن ثم المجردة الموصولة بمثل ذلك، أما الصور السبع الباقية فقد استعمل منها على قلة القوافي المقيدة المجردة والمردوفة، والمجردة ذات الخروج، والمردوفة ذات الخروج، والمؤسسة الموصولة.

وقد أهمل منها كأبي الطيب[1] المؤسسة المقيدة والمؤسسة ذات الخروج لنفوره منهما وضيق شعره المجود عنهما، لكن هذا النفور لم يمنعه من تجريبها في ديوان اللزوم الذي جعله يتسع للمستقبح والمستجاد، فالمؤسسة المقيدة[2] - رغم استضعافه التقييد - ترد في مثل قوله:

سبحَ اللهَ طالعٌ مستنير

وهلالٌ مثل القلامة ناحلْ

وقوله:

عجبًا للقطا من الكدر والجو

ن غدت في عنائها المتواصلْ

والمؤسسة ذات الخروج ترد - رغم بنائها التساعي[3] وطولها المفرط - في قوله:

قد أشرعت سنبس ذوابلها

وأرهفت بحتر معابلها

وقوله:

هذي القضايا فمن يطاولها

وهي المنايا فمن يخاشنها

وما كان ليأتي بمثل هذا رغم نفور الغريزة منه لو لم يكن قد جعل اللزوميات متنًا للتكلف وتجريب القبح.

لقد لمح الشيخ باختياره القافيتين المردوفة والمجردة الموصولتين بساكن وتقديمهما على أخواتهما، إلى أن البناء الكمي النغمي من حيث هو إنجاز شعري يبلغ غاية القوة والانسجام في هاتين الصورتين، وأثبت نقديًّا بتحديده طرفي هذا البناء الأقصر والأطول أن الخروج عن هذه الحدود يجر الشاعر إلى التفريط أو الإفراط.

---

(١) انظر الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٧ - ٦٠٨.

(٢) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٣٧٢/٢، ٣٧٣.

(٣) نفسه: ٣١٠/٢، ٥٠٧.

فحصره ما أسماه بمنازل الحروف والحركات يجعل أقصر صور البناء الصورة الثنائية المبنية من وحدتين نغميتين: التوجيه والروي المقيد، ووقوفه عند هذا الحد يعتبر رفضًا نقديًّا ضمنيًّا للبناء الأحادي الذي يصبح فيه الروي - لاختلاف حركة التوجيه - الوحدة النغمية الثابتة الوحيدة في القافية.

أما الامتداد فقد حدد العلماء نهايته في القافية المؤسسة ذات الخروج باعتبارها الطرف الأطول، والشيخ يثبت مثلهم هذا البناء التساعي ولا يلغيه لأن أحكام العلماء بالقوافي تجعله الصورة الأخيرة من صورها[1]، لكنه باكتفائه في منجزه الشعري المجود بالصورة الخماسية يشير ضمنيًّا إلى أن الشاعر ليس ملزمًا بركوب هذه الأبنية التسعة، والمجيء بها كلها في متنه الشعري، وإذا أوهم ضعف الغريزة بعض الشعراء أن المجيء بالصور الطويلة يكون دليلًا على الاقتدار، فإن أحكام القوافي تلزم بأن تكون المؤسسة ذات الخروج أقصى ما يمكن أن يستعمله الشاعر ويلزم به من الصور.

وقد يستطيع الشاعر أن يظهر اقتداره بالمجيء بأبنية تزيد على صور المقيدات والمطلقات المذكورة، كأن يبني القافية المقيدة على «دارهِمْ ومزدارهِمْ وصدارهِمْ»، فيلزم القائل فيها أربعة أحرف[2] وثلاث حركات ليصبح البناء سباعيًّا رغم أن أطول المقيدات لا يضم إلا خمس وحدات.

وقد يبني القافية المطلقة على مثل «سرائركنَّهْ وحرائركنَّهْ»، فيصبح البناء مكونًا من ١٢ وحدة نغمية بينما تقف القوافي في أقصى امتدادها عند البناء التساعي.

إلا أن ذلك يظل لدى الشيخ إفراطًا ينسب إلى التكلف والافتعال، والتكلف مخل بالجودة الشعرية.

(١) انظر العيون الغامزة: ص ١٠١.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ٣٨/١.

وقد برئت أشعار السقط والدرعيات لهيمنة التجويد فيها من مثل هذا الإفراط المفتعل، أما اللزوم فقد جاء فيه بهذه الأبنية المتكلفة المفرطة الطول[1] في قوله:

ذرّ البلى فوقكم رمائته
ولم تعودوا إلى ذرائركمْ
لو شاءَ ربي أمر مقتدرًا
ما نقض الموت من مرائركمْ

وقوله:

وفي رفع أصواتهم بالغناء
دليلٌ على حطِّ أقدارهمْ
فإن كنت خدنًا لهم فاحبُهم
جفاء على قرب مزدارهمْ

وليس لمجيئه بذلك أية دلالة إلا دلالة التكلف والتجريب، فالبناء الكمي النغمي الأمثل لديه يكاد يكون محصورًا في القافيتين المردوفة والمجردة الموصولتين دون سواهما.

ثالثًا - البناء الكمي الإيقاعي:

وهو بناء يختلف عن السابق بكونه يحدد مواقع السكون والحركة في القوافي لا من حيث هي أصوات مسموعة، ولكن من حيث هي زمن لتحقيقها يطول بتحرك الحروف ويقصر بسكونها.

وإذا كانت الحركات والسواكن في البناء النغمي تستقل بمسموعها بعضها عن بعض من خلال تقابلات يكون فيها الفتحُ غير الضم والكسر والسكونُ متميزًا من اللين والمد، فإنها في البناء الايقاعي تختزل إلى تقابل ثنائي لا يراعي إلا تميز

(١) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٢/٤٨٧، ٤٩٢.

الحركة من السكون، وهو ما يجعل الفتحة والكسرة والضمة فيه صورة زمنية واحدة، والسكون واللين والمد متكافئات إيقاعية[١].

والمقصود التقسيم الذي جعلت فيه القوافي أنواعًا خمسة[٢]هي المتكاوس والمتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، وهو قول ينسبه أبو العلاء إلى الخليل وغيره، لكنه يعتقد أن الخليل «هو الذي ابتدأ به»[٣].

وهذا التقسيم إيقاعي صرف لأنه لا ينظر إلا إلى توزيع الحركات والسكون وتكاملها في القافية بغض النظر عن طبيعتها الصوتية المسموعة، فالامتداد الايقاعي للصور الخمس المذكورة يحدده موقع المتحركات بين الساكنين[٤] الأخيرين في البيت، بينما تتميز كل صورة بنسبة المتحرك إلى الساكن.

فالمتكاوس لدى الشيخ وغيره «هو الذي يبنى على أربعة أحرف متحركة بعدها ساكن»[٥]، والمتراكب هو الذي «يبنى على ثلاثة أحرف متحركة بعدها ساكن... والمتدارك حرفان متحركان بعدهما ساكن... والمتواتر حرف متحرك بعده ساكن... والمترادف حرفان ساكنان»[٦]، فكل صورة من الصور المذكورة تزيد على التي بعدها حركة[٧].

وهو يذكر أن بعض الناس ينهب إلى «أن قوافي الشعر الخمس التي تقدم ذكرها – والمتواتر بعضها – تتفرع إلى إحدى وثلاثين قافية»[٨]، ولم يعدد هذه القوافي، لكن

---

(١) آثرنا وصفها بالمتكافئات دون الإشارة إلى تساوي زمنها، متجنبين الالتباس الذي ينجم عن عد المد سكونًا لأن زمن المد يقابله في الحقيقة زمن أداء عدة حركات، وهذا ما جعل تصور علماء القراءات له يختلف عن تصور العروضيين. انظر النشر: ٣١٢/١ – ٣١٨. وانظر في إشكالية وصف حروف المد بأنها سواكن: نحو نظرة جديدة/ جعفر دك الباب: ص ٦٦ – ٦٧.

(٢) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٣١ أ، ب/ تحقيق: ص ٩٣.

(٤) انظر كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥. وانظر العمدة: ١٧٢/١، والعيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٩. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٦) نفسه: ص ٥٩٩ – ٦٠٠. وانظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٧) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩١.

الظاهر من كلامه أنه يقصد الصور التي نسب الأخفش[1] القول بها إلى الخليل، وهي صور فرعية استقصى بإيرادها الأبنية الإيقاعية الصغرى التي يتكون منها كل نوع من الأنواع الخمسة، كقولهم عن المتراكب: «وهو مفاعلتن ومفتعلن وفَعِلُنْ وفعلْ إذا كان قبله فعولُ...»[2].

ويبدو من كلام ابن رشيق عن هذه الأنواع أنه يعد ضمنيًّا تفريعها حصرًا للأجزاء[3] أي الأضرب التي تأتي فيها، وهذا صحيح بالنسبة لبعض الأضرب، لكنه ليس مطردًا لأن صيغ الأجزاء/ الأضرب لا تطابق هذه الأنواع مطابقة مطلقة.

فقافية المتراكب في مفاعلتن ومفتعلن بعض الجزء، وهي في فعلن مطابقة للجزء كله، بينما يتطلب اكتمالها في المتقارب جزءا وبعض الجزء (فعول فعلْ)، وذلك ما يجعلنا نرجح أن وضع هذه الصورالفرعية لم يكن تقسيمًا للأنواع الخمسة على صيغ الضروب[4]، ولكنه كان حصرًا للبحور التي يمكن أن تحمل كل نوع.

ويقوي هذا أن قافيتي المتواتر (فعْلن) والمتراكب (فعِلُن) قد تجتمعان في قصيدة واحدة إذا كان الشعر المقيد من السريع الرابع المخبول المكشوف الذي أثبت له بعضهم ضربا أصلم[5] يجتمع مع فعِلن، فهذا الوزن في صورته المتداولة مبني على قافية المتراكب لانتهاء البيت بالجزء (فعِلن)، فإذا جاز فيه الصلم (فعْلن) ظهرت قافية المتواتر فاجتمع النوعان في نفس القصيدة كما اجتمعا في قول المرقش:

النشرُ مسكٌ والوجوه دنا

نيرُ وأطراف الأكفِّ عنَمْ

---

(١) كتاب القوافي: ص ١٢/ نقلًا عن العروض والقافية: ص ١٧١ .

(٢) كتاب القوافي وعللها للمازني/ الفصوص: ١٧٩/٥ . وانظر قوافي الأخفش: ص ١١ - ١٢، والعروض والقافية: ص ١٧١ - ١٧٣ .

(٣) انظر العمدة: ١٧٢/١ .

(٤) انظر العروض والقافية: ص ١٧٢ .

(٥) انظر العيون الغامزة: ص ٧٥.

لـــيـــسَ عـــلـــى طـــــولِ الـحــــيـــــاةِ نـــدم

ومـــــن وراء الـمـــــوت مـــا يـــعْـــــلَــــمْ[1]

إن الأنواع الخمسة المذكورة وصورها الفرعية ليست في حقيقتها إلا وصفًا مدرسيًّا لأوجه التكامل التبعي بين بعض القوافي وبعض الأوزان، لأن اختيار نوع بعينه من هذه القوافي الخمس لا يكون متاحًا للشاعر إلا إذا قبل شرط ركوب عدد محدد من الأضرب يعرفها مسبقًا، أو يتعرفها من خلال الرجوع إلى التفريعات المذكورة.

فركوب قافية المترادف مثلًا لا يتأتى للشاعر في الكامل الأول والثاني أو في أضرب الطويل الثلاثة أو البسيط الأول والثاني أو الخفيف أو الرجز ... ويكون وحده المتأتي في المديد الثاني والبسيط الثالث والكامل السابع والرمل الثاني والرابع، والسريع الأول والخامس والمنسرح الثاني والمتقارب الثاني[2] والطويل الرابع[3]، وكل ما يستطيعه الشاعر أن يختار من هذه الأوزان ما ترتضيه غريزته.

أما اختيار وزن آخر غيرها فيكون ملزمًا له بالاقتصار على القافية أو القوافي التي تتبعه، فإذا كان الرجز الأول والمشطور- مثلًا - يسمحان بركوب المتكاوس والمتراكب والمتدارك، بل وبالمجيء بها مجتمعة كلها في قطعة واحدة[4]، فإن الطويل الأول والبسيط الثاني والوافر الأول والمتقارب الأول لا تكون فيها القافية إلا متواترًا، وهكذا... ونخلص من تبيان هذا التكامل الضروري إلى أن الشاعر الباحث عن الجودة

---

(١) انظر العيون الغامزة: ص ٧٥.

(٢) انظر القوافي للأخفش: ص ١٠٨، وقوافي المازني/ الفصوص: ص ٢٢٤٥ وما بعدها، والعروض والقافية: ص ١٨١.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٣، حيث يومئ إلى الطويل المقصور بإشارته إلى أن الأخفش ذكر عشرة أوزان يلزمها الردف والتقييد، ورسالة الغفران: ص ١٤٤، حيث يصرح بأن الأخفش جعل للطويل ضربًا رابعًا هو المقصور.

(٤) كقول الراجز: أوقر ركابي فضة وذهبا// إني قتلت الملك المحجبا// خير عباد الله أما وأبا. انظر العيون الغامزة: ص ١٠٢. وذكر القاضي التنوخي أن أبا العلاء كان يسميها في مثل هذه المنظومة مثفاة، كتاب القوافي ص: ٧٦.

في البناء الكمي الايقاعي للقوافي لا يكون مطالبًا فحسب باختيار الصورة المطربة التي يلتذ لها السمع، ولكن بانتقاء الوزن الذي سيحملها من بين الأوزان القوية المستعذبة التي لا تستضعفها الغرائز، لأن عذوبة قافية المتواتر وبعدها عن الثقل مثلًا، تصبح قليلة التأثير أو معدومته إذا ركب الشاعر وزنًا كالمديد الأبتر.

وإذ كان تصور أبي العلاء للأوزان قد حصر استعماله لها في ما نعته بالشرف والقوة، فإن استعمال ما ركبه من هذه الأنواع الخمسة صار معتمدًا بالضرورة على سند إيقاعي عذب قوي برأته الغريزة من كل شوائب الأوزان الركيكة المستضعفة، وما يستند من القوافي على سند كهذا لا يمكن أن يكون إلا منتقى منخلًا.

لقد حرص الشيخ في تعريفه بالبناء الايقاعي النغمي لديوان أبي الطيب على التنبيه على أن هذا الشاعر المصطفى استعمل «القوافي الأربع التي تردد ذكرها المتراكب والمتدارك والمتواتر والمترادف، ولم يستعمل المتكاوس وهو أربعة أحرف متحركات بعدها ساكن، واستعمالها لا يكون إلا بزحاف»[1]، وربطه استعمال المتكاوس بالزحاف إشارة شبه صريحة إلى ثقل هذه القافية وقبحها لأنه يقصد بالزحاف المزدوجَ منه، أي الخبل الذي تصير به مستفعلن «فعلتن» على وزن علبط، وهو وزن تتوالى فيه الحركات ويستثقل على اللسان، وإذا جاء في الشعر زاد ثقله فـ «أنكرته الأذن ونفر منه الحس»[2]، ولذلك قلت هذه القافية في الشعر العربي وجفاها الشعراء[3].

ورغم ذلك نجد مهيار الديلمي معاصر أبي العلاء يطوعها فلا يظهر ثقلها في قصيدة يقول فيها جامعًا بينها وبين المتراكب والمتدارك:

مـــا لــــدلـــيـــلٍ نـــصـــلـــت ركـــابـــه
مـــن الـــدجـــى حـــامـــلـــةٌ شـــمـــس الـضـحـى

(١) الأوزان والقوافي/ مجلة: ص ٦٠٦.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٢. انظر الفصول والغايات: ص ١٣٥ – ١٣٦.
(٣) انظر العيون الغامزة: ص ١٠٣.

سما إلى الغاية حتى بلغت

همته به السماء وسما[1]

ويبدو أن أبا العلاء - رغم ولعه بتجريب الأبنية المستضعفة في اللزوميات - آثر الاقتداء بأبي الطيب فتنكبها في متنه الشعري مطلقًا، أما القوافي الأربع الأخرى فقد جعل لها كما فعل في البناء الكمي النغمي طرفين: طويلًا وهو المتراكب وقصيرًا وهو المترادف، واكتفى في شعره المجود بما توسط بينهما أي بالمتدارك والمتواتر.

فقوافي المتراكب لم تتعد في السقط سبع قطع (٨,٥٣ ٪) وثلاثًا في الدرعيات (٩,٦٨ ٪)، بينما شغلت قوافي المتدارك في الأول ٢٣ سقطية (٢٨ ٪) وفي الثاني تسع درعيات (٢٩ ٪).

وكثرتها فيهما تنبئ بأنه كان ينفر من كثرة الحركات في القافية، فالساكن الأخير في المتدارك يأتي بعد متحركين فقط بينما تتوالى في المتكاوس أربع حركات وثلاث في المتراكب قبل ظهور السكون.

والمطرد أن قافية المتدارك المردوفة أو المؤسسة تكون في السمع أعذب منها إذا جردت، ورغم ذلك نلاحظ أن نصف ما بناه عليها السقط جاء مجردًا، بينما اقتسم الردف والتأسيس النصف الآخر.

وعذوبة ما أردف منها واضحة في مثل قوله:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم ترَ تلك الأرض ساءت ظنونها

بذلنا لها محض اللجين كرامةً

فلم يرضها في الجنح إلا لجينها[2]

---

(١) ديوان مهيار: ٧٦/١.

(٢) سقط الزند / ش: ص ٨٩٥.

لكن ما يلاحظ في ما جرد منها أنها لا تقل عن المردفات عذوبة، فالسمع يطرب غير متأثر بالتجريد لقوله:

إن كنت مدعيًا مودةَ زينب

فاسكب دموعك يا غمام ونسكبِ

فمن الغمائم لو علمت غمامة

سوداء هدباها نظير الهيدب(١)

ولعل تطويعه لهذه القافية مجردة كان وراء تقدمها في ديوانه الأول على أختيها المردفة والمؤسسة. أما الدرعيات فقد كان التقدم فيها لهاتين الأخيرتين، إذ يبلغ ما بناه منها على الردف والتأسيس سبع قطع بينما اكتفى بالتجريد في اثنتين فقط.

ولا نجد لذلك تفسيرًا إلا حرصه على تسيير الحماسيات الدرعية وتسهيل انتشارها، فاللين في القوافي يسهل الشعر على ألسنة المنشدين فتألفه وتسيره بكثرة ترديده. والملاحظ أن أجود درعياته المطولة بنيت على قافية المتدارك مؤسسة، في مثل قوله:

مهرت الفتاة الأحمسيَّة نثرة

على أن أقراني غضاب أحامسِ

كأنَّ صبيَّ البيض إن شاء مسَّها

صبي أناس عضه الفقر بائسِ(٢)

ومردفة في مثل قوله:

همُ الفوارسُ باتَ في أدراعها

لغداة نجدتها ويوم قراعها(٣)

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١١٢٤ – ١١٢٥.

(٢) الدرعيات / شروح السقط: ص ١٩٤٧ – ١٩٦٣.

(٣) نفسه: ص ١٩٧٦.

ومجردة في قوله:

هــــازئـــةُ بــالــبـــيــض أرجـــاؤهـــا

ســـاخـــرةُ الأثـــنـــاء بـــالأســـهـــم[1]

ويتضح من تقدم قافية المتواتر عليها وعلى أخواتها في ديواني السقط والدرعيات، أنها كانت البناء الكمي الايقاعي المفضل لديه.

فقد بنى عليها ٥٢ سقطية (٦٣،٤٢ ٪) و١٤ درعية (٤٥،١٦ ٪)، وكثرتها في أشعاره وفي الشعر العربي عمومًا تعود إلى عذوبتها وانسجامها الناشئين من توازن إيقاعها.

فآخر ما يحتفظ به السمع من البيت ساكن ومتحرك (– ٠)، أو وحدتان مركبتان من سببين خفيفين أو ما في زنتهما (–٠ –٠)، وهو توازن تنفرد به قافية المتواتر دون كل القوافي.

والقياس يجعل التجريد فيها كالردف، وقد استعملها الشيخ مجردة في مثل قوله:

وأنَّـــى لـنــا مــن مـــاء دجــلــة نـغـبـةُ

عـلـى الـخـمـس مـن بـعـد الـمـفـاوز والـربـع

سـأعـرض إن نـاجـيـت مـن غـيـركـم فتى

وأجـعـل زوا مـن بـنـانـيَ فـي سـمـعـي[2]

كما جاء بها مردفة في مثل قوله:

يــا درةَ الـخـــدر فـــي لـــجِّ الـــســـراب أرى

مــقــلــدًا بــعــقــيــق الـــدمـــع مـنـكـوتـا

---

(١) الدرعيات/شروح السقط: ص ١٧٦٥.

(٢) سقط الزند / ش: ص ١٣٥١ – ١٣٥٣.

ألـفـت خـــوصَ المـطـايـا إن مـنـكـرة
إلـــف الــغــزال مـقـالـيـتـا مـقـالـيـتـا[1]

وقوة النظم بادية في النوعين، لكن السمع يلتذ بعذوبة زائدة تختص بها المردفات.

ويبدو أن الشيخ كان حريصًا على توفير هذه العذوبة في ما بناه على المتواتر من أشعاره المجودة، فالمجردات لا تتعدى ثمان قطع في السقط (٩،٧٥ ٪) وأربع قطع في الدرعيات (١٢،٩٪)، بينما بلغت المردفات ٤٤ قطعة في الأول (٥٣،٦٥ ٪) و١٠ قطع في الثاني (٣٢،٢٥٪).

وتعد قافية المترادف الطرف القصير في البناء الكمي الايقاعي، وهي بنية متميزة من باقي الأبنية الشعرية في اللغة العربية لأنها الوحيدة[2] التي يجتمع ساكنان في آخرها مترادفين في آخر البيت، وإلى هذا التوالي يعود وصف هذه القافية بالمترادف.

ويتلقى السمع هذا البناء من خلال صورة إيقاعية قريبة من الثقيل الثاني في طرائق الألحان[3]، لكن توالي الساكنين فيها دون وجود متحرك يفصل بينهما يجعلها مسموعًا عسيرًا[4]، وفرارًا من هذا العسر اطرد مجيء ساكنها الأول ردفًا لتعويض الحركة الغائبة، فالشعراء بغرائزهم قد أحسوا بثقلها فمدوا ولم يسكنوا لتكون المدة كلها حركة[5] في الإنشاد.

وقد أوضح الشيخ أن لزوم اللين فيها «أحسن بها عند السماع وأسلم لها في اللفظ»[6]، لكنه لم يبد ميالًا إلى استعمالها، فسقطياته تخلو من قافية المترادف

---

(١) سقط الزند / ش: ص ١٥٧٥ – ١٥٧٨.

(٢) يشير الشيخ إلى أن المتقارب يختص باحتماله التقاء الساكنين في حشوه في مثل التقاص، لكنه يعد ذلك استثناء. انظر الفصل السابق.

(٣) انظر الفصول والغايات: ص ٨٩.

(٤) انظر المرشد: ١/٤٥.

(٥) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/ ٢١٤. وانظر: ٥/٢١٣، ٢١٦، ٢١٧، حيث يقول المازني: «إذ كان الساكنان إذا انفردا كان لزوم حرف المد أحسن».

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢. وانظر قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١٨.

مطلقًا (٠٪)، وإن كانت القطع الخمس التي قيدها في درعياته جاءت كلها على هذه القافية (١٢,١٦٪).

ولعل أهم ما يلفت النظر في استعماله لها في الدرعيات أنه أردف باللين ثلاثًا منها فقط، الأولى بالألف وهي قوله: (جاؤوا عليه المحكمات الأدراعْ)[١]، والثانية والثالثة بالياء المفتوح ما قبلها غير معاقبة بالواو، وهما[٢] قوله: (من يشتريها وهي قضاء الذيْلْ)، وقوله:

ما نخلت جارتنا ودُها
يوم تراءت بكثيبِ النخيْلْ

ويبدو أن اختياره الياء كان تقديمًا مقصودًا لهذا اللين غير الكامل وتفضيلًا له على الواو والألف في المترادف، ويرجح هذا أنه عندما عرَّف المترادف مثَّل بقول الراجز غير معاقب بالواو: (لاعيشَ إلاعيشُ طِرَّادِ الخيْلْ)[٣]، وأنه جعل فتح ما قبل الردف ضمنيًّا هو الأحسن لهذه القافية، في إشارته إلى أن ما يجيء منه في الشعر المقيد أكثر مما يجيء في المطلق[٤].

وقد ذكر سيبويه في حديثه عن الوقف أن الياء إذا كان قبلها كسرة وكان قبل الواو ضمة كان أثقل[٥]، والتقييد وقف لازم، وفتح ما قبل اللين يتبعه سكون يمنع الياء والواو من الامتداد الذي يسهل على لسان المنشد، ثم يعسر فجأة بمجيء الروي الساكن، ولا يشعر اللسان بنفس العسر إذا كان الردف ألفًا لأنها أخف من أختيها[٦].

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٢٣.
(٢) انظر على التوالي الدرعيات/ شروح السقط: ص ١٧٧٢ - ١٩٢٩.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٠٠.
(٤) نفسه: ص ٤٦٤ - ٤٦٥. ومقصوده أن فتح ما قبل ياء الردف وواوه يقل في القوافي المطلقة ويكثر في المقيدة.
(٥) الكتاب: ٤/١٦٧.
(٦) نفسه: ٤/١٦٧.

أما الدرعيتان الأخريان فقد جعل الترادف فيهما مبنيًّا على ساكنين مصمتين متنكبًا بذلك حروف الردف المعروفة، كما يتضح من قوله في الأولى: (عب سنان الرمح في مثل النهْرْ)، وقوله في الثانية: (ما أنا بالوغب ولا بابن الوغْبْ)، ولا يخفى ما في توالي الصحيحين الساكنين من عسر شديد، وقد عد الشيخ نفسه استعمال الصحيحين في المترادف وعدم لزوم الردف فيها شذوذًا وخروجًا عن المتعارف عليه وسمها مصمتة، ومما شذ قول عدي الأنصاري: (أنا عدي والسحْلْ)[1].

وقد مثل الشيخ لهذا الشذوذ بقول الراجز: (أسبلن أذيال الحقي واربعْنْ)، وصرح بأن لزوم اللين لا ينكسر بمثل هذا، لأن معيار الاستعمال لديه هو ما «يكثر ويتعارف»[2]، ويبدو مجيئه بساكنين صحيحين في المترادف مناقضًا في ظاهره لحكمه النقدي هذا، لكننا نجد في خصائص الصوامت التي حلت محل لين الردف في درعيته وفي الرجز المذكور - وكذا في بعض المرويات القديمة - ما يفسر حلول الصحيح محل اللين في قوافي هذه الأشعار.

فابن جني قد أورد الرجز الذي مثل به الشيخ للشذوذ، للإشارة[3] إلى أن الراجز التزم العين في القافية وليست واجبة، وعندما نعود إلى الدرعيتين نجد الشيخ قد التزم هو الآخر قبل الروي الهاء الساكنة في إحداهما والغين الساكنة في الأخرى، إلا أن دلالة الالتزام فيهما تختلف عن تجربة التكلف التي جعل ديوان اللزوم متنًا لها، فالشيخ قد جرب في لزومياته الجمع بين الساكنين في المترادف من خلال مجيئه بأعسر صورة صوتية يمكن أن ترد عليها غير مبال بنبوها في السمع، لأن الديوان كان مظنة لمثل ذلك، وأقصد قوله:

(١) أورده صاحب المرشد: ٤٥/١. وذكر أنه رأى الأبيات في معارف الواقدي.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٢ - ٤٦٣. وقد أورد المازني شطر الرجز المذكور (القوافي/ الفصوص: ٢١٨/٥، شاهدا على جواز اجتماع ساكنين صحيحين في المترادف وعد ذلك من القليل، ونبه على أن الأحسن لزوم المد قبل الروي «لكثرته ولزوم الشعراء إياه في أشعارهم». وانظر العقد الفريد: ٥١٠/٥، حيث وصف مثل ذلك بأنه شاذ قليل وأورد الشطر المذكور، ويسمى التنوخي -عن أستاذه المعري- مثل ذلك بالقوافي المصمتة، كتاب القوافي، ص: ٧٩.

(٣) الخصائص: ٢٤٩/٢.

يــا شــائــمَ الــبــارق لا تــشــجــك الــ

أظــعــان فــوضــن إلــى أرض بــبّن

أبــن إلــى الأوطــان فــي عــازبِ الــر

وضِ فــمــا وجــدك لمــا أبــبنّ[1]

والباء حرف شفوي شديد إذا مد فيه الصوت لم يجر[2]، والعسر واضح في النطق بالصحيحين الساكنين فيهما، أما نظم الدرعيات فقد كان كما بينت عودة إلى الشعر المجود، ولذلك لا يمكن أن يعد التزامه بالهاء والغين الساكنتين قبل الروي المقيد استمرارًا للعبة اللزوم في مظهرها المتساهل المستخف بمعايير الجودة.

إن تعارف الشعراء[3] على المجيء بحروف الردف في قافية المترادف يعود إلى أن مخارجها تتسع لهواء الصوت أشد من اتساع غيرها فيجري فيها[4] ويمتد، وعندما نقف على الخصائص الصوتية للحروف الصحيحة الساكنة التي وردت قبل الروي في الدرعيتين وأشطر الرجز الممثل بها وهي الحاء والعين والهاء والغين، نلاحظ أنها كلها حلقية[5] كالألف والياء اللتين اقتصر عليهما الشيخ في ما أردفه من قوافي درعياته.

والهاء أقرب المخارج إلى الألف، وهي شبيهة بها[6]، وهي والحاء والعين حروف رخوة إن شاء المتكلم أجرى فيها الصوت، خلافًا للباء التي سكنها قبل الروي المقيد في لزوميته، والعين فيها رخاوة تسمح بترديد الصوت لشبهها بالحاء[7]، واشتراكها

---

(١) اللزوم: ٢/٥٨٤. وقد وردت رويات الأبيات التسعة في هذه اللزومية المقيدة محركة بالفتح في طبعة دار صادر، وهو خطأ فاحش.

(٢) الكتاب: ٤/٤٣٣ - ٤٣٤.

(٣) انظر قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١٨.

(٤) الكتاب: ٤/ ٤٣٥.

(٥) نفسه: ٤/٤٣٣. وقد أورد المازني في قوافيه (الفصوص: ٥/٢١٨) قول القائل: (أنا جرير كنيتي أبو عمْر) بتسكين الميم، والمشهور في المصادر كسر الميم في هذا الشطر استشهادًا بها على نقل الحركة إلى ما قبل الحرف عند الوقف عليه. انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦. والإنصاف في مسائل الخلاف: ٢/ ٧٣٣.

(٦) الكتاب: ٤/٤٣٣ و٤٤٦.

(٧) نفسه: ٤/٤٣٥.

كلها في نفس الخصائص الصوتية يجعلنا نفترض أن الشيخ لم يأت بهذه الأحرف في المترادف باعتبارها حروفًا صحيحة، ولكن باعتبارها أشباه لين[1] يمكن أن تحل محل حروف الردف وتنوب عنها.

ويقوي هذا الافتراض أن أبا العلاء لزم الهاء والغين كما يُلزمُ الردف، ولزم الفتحة قبلهما كما لزمها قبل الياء في الدرعيتين الأخريين، وهو لزوم ينبئ بأنه عندما أشار على الشعراء بلزوم الفتح قبل الردف، وقدم الياء في الاستعمال على الألف، وأهمل الواو ذات المخرج غير الحلقي، كان يهدف إلى جعل الساكن الأول لينًا قريبًا من الصحيح، وأنه عندما اختار الهاء والغين كان يومئ إلى أن جريان الصوت في بعض الصوامت يقربها من اللين، وبهذا التقارب تصبح صورة المترادف لديه في مرحلة العودة إلى الشعر المجود بناء يتوالى في آخره ردف أو صحيح شبيه بالردف وروي.

إن خروجه عن المتعارف عليه باستعماله الساكن الصحيح في المترادف لم يكن تسوية للصوامت بالصوائت، لأنه لم ينوع هذه الحروف ولم يخرج عن الهاء والغين في غير اللزوميات، ولكنه كان إشارة إلى أن اللين من هذه الحروف الصحيحة يمكن أن يكون بديلًا من الردف في المشطورات[2] على الأقل.

وتلتقي اللزوميات مع السقط والدرعيات في أن قوافيها خالية من المتكاوس، لكنها تختلف عنهما بالتساهل الذي أبداه الشاعر فيها بجمعه بين أكثر من نوع في قطعة واحدة، فالمتراكب والمتدارك يجتمعان[3] في مثل قوله من الرجز:

غنيت في شرخكَ أذكى من قبسْ

وكنت بحرًا ثم أصبحت يبسْ

وفي رمليته:

---

(١) انظر ابراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ص ٤٢ - ٤٣.

(٢) انظر المرشد: ١/٤٥.

(٣) انظر المثالين اللاحقين على التوالي في اللزوم: ٢/٦٩ و٤٨٣.

فــاجــزر الــنــفــسَ إذا مــا أســرفــت

فــمــتــى لــم يــقــصــص الــظــفــرُ كــلــمْ

ربَّ شــيـــخٍ ظـــلَّ يــهــديــه إلـــى

ســبــلِ الــحـــقِّ غـــلامُ مـــا احــتــلــمْ

أما السقط والدرعيات فلم تجتمع فيهما هاتان الصورتان ولا أختاهما في قطعة واحدة، وهي مفارقة يفسرها حرصه في هذين الديوانين على أن يوفر لأشعاره كل عناصر التجويد، ويبرئها من أية شائبة إيقاعية أو نغمية يمكن أن تخل بجودتها، ولم تكن اللزوميات لتحظى بمثل هذه العناية الفنية.

لقد استعمل الشيخ الأنواع الأربعة التي تعارف الشعراء على المجيء بها، لكن تباين نسب الاستعمال ينبئ بأنه تحامى خنق إيقاع قوافيه في صورة المترادف، وإثقالها بالحركات في صورة المتكاوس والمتراكب، وآثر أن يحد من طولها بالوقوف عند المتدارك.

أما الصورة التي استهوته لعذوبتها وتوازن إيقاعها فهي المتواتر.

إن البناء الصوتي، والكمي النغمي، والكمي الايقاعي أوجه إنجاز متعددة لوجه واحد يجمعها هو البناء الفني، وإحكام هذا البناء لدى الشيخ رهين بإحكام تلك الأبنية وصونها من العيوب التي تتسلط عليها.

رابعًا - القوافي والعيوب:

اتضح من دراسة الأبنية السابقة أنها تكون معرضة لشوائب صوتية أو نغمية أو إيقاعية تخل بالبناء فتعيبه، ويتبين من استقصاء مختلف العيوب التي تتسلط على القوافي أن منها ما تبينه الغريزة السليمة ولا تحيط به القواعد القياسية، كركوب المتكاوس والقوافي الحوش، وأن منها ما تكشف عنه هذه القواعد فضلًا عن الغريزة، كالإكفاء والإجارة والإقواء والإصراف وأنواع السناد المختلفة التي ذكرتها.

ورغم أن هذه العيوب تشترك في كونها إخلالًا بالبناء الفرعي الذي تتسلط عليه يعدها الشيخ متفاوتة[1] في شدة القبح، فبعضها يسهل حتى يصبح في حكم المقبول كسناد التوجيه، وبعضها يشنع ويكره كالإصراف.

ولا يتجاوز تأثير العيب أو السلامة منه حدود البناء الذي يظهر فيه، فسناد الردف الذي يخل بالبناء الكمي النغمي ليس له أي تأثير في قافية المتواتر أو المتدارك لأن الصوائت فيها مثل الصوامت الساكنة، وقبح الإكفاء والإجارة في البناء الصوتي لا تخفف منه السلامة من الإقواء والإصراف... لكن عيوب هذه الأبنية المتقدمة التي تناولناها بالتحليل والدراسة ليست هي كل ما يعرض القافية للاختلال، فالشيخ والعلماء يشيرون إلى عيبين آخرين يتسلطان تسلطًا مباشرًا على البناء الفني من حيث علاقته بالمعاني المعجمية والتركيبية النحوية، وأعني بذلك ما نعته القدماء بالإيطاء والتضمين.

I – **الإيطاء**: وهو خلل يلحق الوجه المعجمي للقافية، وإليه يشير الشيخ في وصفه لنعيق الغراب[2] وشرحه البيت بقوله: «أي أن هذا الغراب يتعجب من نطقه، لأنه جاء بقواف بنيت على الايطاء وهو ترديد القافية، وهو يقول: غاق غاق، فيردد هذه القوافي التي جاء بها»[3].

ويظهر أنه اكتفى عامدًا بالإشارة إلى أن الايطاء هو ترديد القافية مرتين في قوله: «ألغزته عن الايطاء في الشعر، وهو ترديد القافية مرتين»[4]، دون أن يقرن ذلك بالإشارة إلى علاقة الترديد بالمعنى المعجمي، وذلك لاختلاف العلماء في تحديد مفهومه[5]، فبعضهم لا يعد تكرار القافية عيبًا إلا إذا جاء قبل سبعة أبيات أو عشرة، وكلما تباعد ما بين البيتين كان أحسن عندهم[6].

---

(١) انظر ما تقدم.

(٢) قوله: بنيت على الايطاء سالمة من الإقواء.... البيت. سقط الزند/ ش: ص ١٢٨١.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٦ ب/ تحقيق: ص ١٦٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٦.

(٥) انظر نقد الشعر: ص ٢١٢.

(٦) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/١٧٧ – ١٧٨.

لكن اطراد التكرار في بعض القصائد جعل العلماء يبحثون عن معايير أدق لتمييز الترديد المعيب من المقبول، فالخليل كان «يزعم أن كل ما اجتمع لفظاه واتفق معنياه أو اختلفا... فهو إيطاء»[1]، ومعظم العلماء لا يعدونه كذلك إلا إذا ترددت القافية لفظا ومعنى، وهو رأي الأخفش لأنه كان يرى «أن الكلمة إذا اختلف معناها فلا إيطاء، وهو الحق لأن اتحاد اللفظ مع اختلاف المعنى من محاسن الكلام»[2]، أما ابن رشيق فقد استسهله وأجازه للمولدين[3].

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي للإيطاء ميالًا إلى رأي الأخفش لكنه لا يتساهل تساهله، فالترديد لديه يكون مقبولًا شريطة أن يكون بعيدًا عن شبهة الإيطاء كما يتبين من وقوفه عند قول أبي تمام في قصيدة واحدة:

يرقى وما هو بالسليمِ ويغتدي
دونَ السلاحِ سلاح أروع مملق

... أمطاكه الحسن بن وهب إنه
داني ثرى اليد من رجاء المملق

فقوله: «في القافية «من رجاء المملق»، قد تقدم في بيت قبل هذا «أروع مملق» على التنكير، وإذا اتفق أن يجيء الاسم في القافية معرفا بالألف واللام وتارة غير معرف فذلك إيطاء عند الخليل، وكان سعيد بن مسعدة لا يجعله إيطاء. وما أجدر الطائي أن [لا] يكون جاء بالملق في إحدى القافيتين، وفي بعض النسخ في البيت الذي قبل هذا: «سلاح أروع ما لُقي»، فيجوز ضم اللام في لقي وفتحها. وهذه الرواية أحسن من رواية من روى «مملِق»، ويكون المعنى أن هذا ينوب الفرس له مناب السلاح ما لقي أعداءه، وموضع ما نصب على الظرف... ومن تأمل غرض الشاعر علم أن رواية من روى «أروع مملق» خطأ وتصحيف»[4].

---

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/٢١١. وانظر العمدة: ١/١٧٠.

(٢) العيون الغامزه: ص ١٠٤.

(٣) انظر العمدة: ١/١٧٠.

(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤١٨. ولنظر البيتين في: ٢/٤١٦ – ٤١٧.

واستضعافه رواية «أروع مملق» ونسبته إياها إلى الخطأ والتصحيف دليل على أنه يعد مثل هذا الاستعمال إيطاء صريحًا، لأن المعنى واحد وإن اختلف التعريف والتنكير. ويطرد حكمه بذلك على كل ترديد مشبوه وجد له العلماء وجها، فالبحتري في قوله:

هل للندى عدل فيغدو منصفًا

من فعل إسماعيله بن شهابِهِ

أزرى بهِ من غدره بصديقهِ

وعقوقه لأخيه ما أزرى بِهِ

يقظانُ ينتخب للكلام كأنه

جيشٌ لديه يريد أن يلقى بِهِ

قد «ردد «به» مرتين، ولو ترك ذلك لكان أحسن، وكان بعض من سلف من أهل العلم يرى أن هذا ليس بإيطاء لأنه يعتقد أن «أزرى» مع «به» كالشيء الواحد، وكذلك هي مع «يلقى». وليس هذا القول بمرضي وإن كانوا ذكروه، وعليه حملوا قول الراجز:

أهدموا داركَ لا أبا لكا

وزعموا أنك لا أخا لكا..

وكذلك منهب هؤلاء في جميع المضمرات المتصلات بحروف الخفض مثل «لي وبي وله وبه» ...»[1].

ولا يزيل هذه الشبهة عن التكرار لديه مجيئه في غير القافية، فأبو تمام قد جاء بلفظة «نصيبا» مرتين في قوله:

اجعلي في الكرى لعيني نصيبا

كي تنال المكروه والمحبوبا

---

(١) عبث الوليد: ص ٤٤. وانظر أبيات البحتري في ديوانه: ٨٨/١.

أشـــركـــي بـــين دمـــعِ عـيـنـي ونــومـــي

واجــعــلــي لـــي مـــن الـــرقـــاد نَـصــيـبـا

ولم تتردد اللفظة في القافية إلا مرة واحدة، ورغم ذلك يرفض الشيخ مثل هذا الاستعمال ويذهب إلى أن الواجب «أن يكون الطائي لم يقل في النصف الأول «نصيبا»، لأنه إن جعله على حكم المصرع فقد أوطأ، والأشبه أن يكون قال: «اجعلي في الكرى لعيني حظا» أو نحو ذلك...»[1].

ويستدرك ابن المستوفى[2] كعادته على الشيخ ذاهبًا إلى أن هذا الذي أتى به أبو تمام لا يكون إيطاء ولكنه قبيح، ولو قال الشاعر - في رأيه - كما قال أبو العلاء لخرج مما يقارب الايطاء.

ووجه القبح لدى ابن المستوفى أن الشاعر قال: «اجعلي في الكرى لعيني نصيبا» ثم عقب بقوله: «واجعلي لي من الرقاد نصيبا» فكرر المعنى وبعض اللفظ، ولم يصرح الناقد المستدرك بما يفيد أنه يعد التكرار الذي وصفه بالقبح إيطاء أو نوعًا آخر من العيوب، وهذه الرغبة في المخالفة لا تغير من كون ترديد المعنى واللفظ الذي يعد وجهًا صريحًا للإيطاء هو نفسه ما وصفه ابن المستوفى بالقبح.

والواضح أن أبا العلاء يستقبح مثل هذا الاستعمال الذي نسب إلى أبي تمام إذا كان المعنى واحدًا، واقتراحه لفظة حظ محل نصيب دليل على أنه عد التكرار معنويًّا أيضًا.

ونجد في لزومياته ما يبدو في ظاهره نموذجًا للقبح الذي عابه ابن المستوفى، وأقصد ترديد لفظة واحدة في بيت واحد في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/ ١٦٠. وانظر البيتين في: ٤/ ١٦٠.

(٢) انظر: ش. د.أبي تمام: ٤/ ١٦٠ - هامش ١.

إذا دارتْ الـكـأسُ في دارهـمْ

فـقـد رحـلَ الـديـنُ عـن دارهـمْ[1]

والسياق يقتضي أن الشيخ يقصد بالدار الأولى المسكن المبني الذي يقطن فيه الرجل وأهله، بينما تعني الدار في العجز البلد الواسع الذي تعيش فيه العشائر الشعوب، والمعنيان متقاربان وإن تباينا، لكن الشيخ يعد المجيء بمثل ذلك – خصوصًا إذا كان لغاية تعجيبية كالمجانسة – اقتدارًا محمودًا على تصريف الألفاظ المتشابهة «كما صرف الراجز اسم الممدوح اختيارًا فقال:

لـئـن خـرجـت مـن دمـشـق صـالحـا

وقـد تجـهـزت جـهـازًا صـالحـا

لأجـذبـن الـنـسـع جـذبًـا صـالحـا

وآتـيـن بـالـعـراق صـالحـا

إني رأيت صالحًا لي صالحا»[2] دون أن يكون ذلك إيطاء.

إن ترديد الألفاظ لدى الشيخ لا يعد إيطاء إلا إذا كان تكرارًا للمعنى أيضًا، وشعره يخلو من هذا العيب.

أما القوافي المتشابهة لفظًا والمختلفة معنى فكثيرة في شعره المجود منه والمتكلف على السواء، وسقطيته الطائية نموذج للترديد المقبول لقوله فيها مباعدًا بين الأبيات:

لمن جـيـرةٌ سيمـوا الـنـوالَ فلم ينطوا

يـظـلـلـهـم مـا ظـل يـنـبـتـه الخـطُّ

بـنـازلـة سـقـط الـعـقـيـق بمثـلـهـا

دعـا أدمـع الـكـنـدي في الـدمـن السقطُ

---

(١) اللزوم: ٢/٤٩٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٧.

أعندهم علم السلو لسائلٍ

به الركب لم يعرف أماكنه قطُّ

وكل جواد شفه الركض فيهم

وَجٍ يتمنى أن فارسه سقطُ

لأقضي هم النفس قبل مجلة

كأن عظامي الباليات بها خطُّ

تحث جناحًا من حذار مغاور

صباحًا فقبض يجمع الريش أو بسط

يروقون ألفاظا وإن لم يفكروا

وكتبًا وإن لم يصلح القلم القطُّ

نعم حبذا بؤسى لأزارت بلادهم

ولا حبذا نعمى بدارهم تنطو

ولا خير في من ليس يبسط شكره

على القل إن الخير ناقته بسطُ(١)

وقوله: «ينطو» في بيت التصريع و«تنطو» في القافية صورة لما يجب أن يكون عليه الترديد ولو لم يكن في قافيتين.

ويتضح من بعض لزوميته أنه كان يعتمد على هذا المفهوم لتمييز القطع بعضها من بعض عندما تلتبس فقوله:

إذا ما تبينا الأمور تكشفت

لنا وأميرُ القوم للقوم خادمُ

أقلُّ بني الدنيا همومًا وحسرةً

فقيد غنى للمال والرشد عادمُ

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

ومـــا هـــي إلا مـــنـــزل غـيـــر طـائــل

فـــمـــرتـحـــل عـــنـــه وآخــــــر قــــــادم[1]

قد يلتبس بقوله في أخرى:

إذا هـــي مـــرت لـــم تـــعـد وراءهـــــا

نـــظـائـــر والأوقـــــات مـــاض وقـــادمُ

فـمـا آب مـنـهـا بـعـدمـا غـــاب غـائـبٌ

ولا يـــعـــدم الحــــين المــجـــدد عـــــادمُ[2]

وذلك لخلوهما من التصريع، وركوبه فيهما الطويل الثاني، ولزومه الدال قبل الروي المضموم المؤسس، لكن الاحتكام إلى مفهوم الايطاء لديه يكشف عن أنه تعمد أن يردد «خادم وعادم وقادم والمتقادم ونادم وهادم» في القطعتين ليمنع تداخلهما.

ويطرد في ديوان اللزوم اعتماده على نفي شبهة الايطاء عن نظمه لمنع التباس كل القطع المتشابهة[3] بعضها ببعض، فقوة شاعريته تجعله أكبر من أن يوطئ حتى تعد القطعتان الملتبستان قطعة واحدة.

II - **التضمين**: وهو عيب يلحق الوجه التركيبي النحوي للقوافي، والمقصود به «أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها نحو قوله:

وهـــم وردوا الجـــفـــار عـلـــى تمـيـمٍ

وهــــم أصــحـــاب يـــوم عـــكـــاظ إنـــي

شـــهـــدت لـهـــم مـــواطــــن صـــادقـات

أتـيـنـهـــم بـنـــصـــح الـــصــــدر مـنـي

---

(1) اللزوم: ٢/٣٨٩.

(2) نفسه: ٢/٣٩٠.

(3) نفسه: ٢/٥٠٤، ٥٠٥، ٥١١.

وهذا معيب لأن البيت الأول معلق بالثاني لا يستغني عنه»[١].

ويوسع ابن رشيق هذا المفهوم فيجعله تعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها.

والمشهور في الشعر العربي أن كل بيت يستقل بتركيبه ومعانيه، لكن تعلق التراكيب بعضها بعض طريقة لم يرفضها الشعراء قدامى ومحدثين، فمعاني قول الأعشى: (وما روضة...)[٢]، وقول الأخطل: (وما الفرات إذا جاشت حوالبه)[٣] وما أشبه ذلك، لا تكتمل إلا بعد توالي عدة أبيات، أي أن تمام معنى كل بيت منها يقتضي معنى بيت لاحق.

ولاطراد هذه الأساليب في الأشعار الفصيحة لم يتفق العلماء على مفهوم واحد للتضمين من حيث هو عيب، فقدامة في النسخة المداولة من نقد الشعرلا يشير إلى التضمين في حديثه عن عيوب القافية [٤]، ولكنه يذكر من بين عيوب ائتلاف المعنى والوزن عيبًا يسميه «المبتور» وهو لديه «أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني...»[٥]، فالقافية هي التي تقطع المعنى لديه لأنها نهاية البيت، ولكنها ليست موطن العيب في رأيه لأن الخلل يكمن في عجز الشاعر عن التوفيق بين الجملة الشعرية والجملة العروضية.

وقد ذكرالدماميني في شرحه لبيت الخزرجي الرامز إلى عيوب القافية، أن العلماء «فسروا التضمين بأن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني كقول النابغة:... وهم أصحاب يوم عكاظ إني...»[٦]، ونسب إلى بعض العلماء قوله:

---

(١) قوافي المازني/ الفصوص: ٥/١٧٧ – ١٧٨.

(٢) انظر ديوانه: ص ١٠٧. ومعنى البيت لا يكمل إلا بعد بيتين.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٨. ومعنى البيت لا يكمل إلا في قوله بعد ثلاثة أبيات: يومًا بأجود منه حين تسأله ...

(٤) نقد الشعر: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٥٢ – ٢٥٣.

(٦) العيون الغامزة: ص ١٠٣. والمقصود قول النابغة: وهم وردوا الجفارا على تميم ... وهم أصحاب يوم عكاظ إني. شهدت لهم مواطن صادقات ... شهدن لهم بصدق الود مني.

«وإنما سمي تضميناً لأنك ضمنت البيت الثاني معنى البيت الأول، لأن الأول لا يتم إلا بالتالي»[1]، لكنه لخبرته بالشعر يرفض هذا التعميم بأنه منتقد لشمول تفسيره التضمين وغيره، وذلك لأن أول البيت في رأيه إذا كا ن مفتقرًا إلى أول البيت التالي فليس بتضمين ولكنه تعليق معنوي، ووجه هذا التفريق «بأن القافية محل الوقف والاستراحة، فإذا كانت مفتقرة لما بعدها لم يصح الوقف عليها، أما إذا سلمت من الافتقار فلا عيب لانتفاء هذا المحذور... وربما عد بعض أهل البيان مثل هذا من فن البديع وسموه بالتفريع»[2].

ومقصود الدماميني أن بعض أنواع التعلق المعنوي لا تكون مبرأة من شبهة العيب فحسب، ولكنها تعد محسنات بديعية محمودة، فالمعيب عنده ليس التعلق المعنوي ولكن تعلق القافية الذي يمنع فيه البناءُ النحوي المنشِدَ من الوقف أو الاستراحة اللذين تسمح بهما القوافي، لأنها النهاية التي تسير إليها أصوات كل بيت وتراكيبه النحوية، وإذا اختفت هذه النهاية أصبح الامتداد الصوتي للبيت ملتبسًا بامتداد البيت الذي يليه، وهو خلل لا يحتمله نظام الإنشاد، ولذلك حرص الشعراء على جعل نهاية معاني البيت مطابقة لنهاية أصواته أي لمجيء القافية.

إلا أن الشاعر يضطر أحيانًا إلى تفريع المعنى فيكون ملزمًا بأن يختار أسلوبا من اثنين: الأول أن يأتي ببنيات دلالية صغرى داخل البيت المفرع (أو الأبيات المفرعة) تمكنه من المحافظة على وظيفة القافية، أي على الوقف عند آخر كل بيت رغم استمرار المعنى الأكبر، والثاني أن يستمر في البناء النحوي للمعاني دون مراعاة الوقف في آخر الأبيات.

والاختيار الأول هو الأسلم عند النقاد والشعراء لأنه لا يخل بالاستقلال الصوتي للبيت، أما الاختيارالثاني فيعد إخلالًا صريحًا بالموسيقى التي يوفرها الوقف،

(١) العيون الغامزه: ص: ١٠٣.
(٢) نفسه: ص ١٠٣ – ١٠٤.

وبالقافية لأنه يعطلها ويفقدها وظيفتها النغمية، وهذا الاختيار هو العيب الموسوم بالتضمين الذي يمثل له العلماء ببيتي النابغة المذكورين.

ويبدو أن النقاد كانوا محترسين أكثر من علماء القوافي في تحديد المفهوم النقدي للتضمين والتعلق المعيب، فالمرزباني يصفه بأنه أحد عيوب القوافي، وأقبح صوره لديه بيتا النابغة، أما قول امرئ القيس[1] فلا يعده عيبًا «وإن كان مضمنًا، لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول مثل قوله: «إني شهدت لهم»، وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول»[2]، وانتفاء العيب لديه مرتبط بجواز الوقف وعدم امتناعه.

وقد ذهب التبريزي[3] تلميذ أبي العلاء مذهب المرزباني فمثل للتضمين غير المعيب ببيتي امرئ القيس المذكورين.

أما ابن الأثير فقد سمى هذا العيب تضمين الإسناد وذكر أنه لدى العلماء معدود من العيوب، لكنه صرح بأنه لا يعده كذلك، «لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبًا»[4].

ونستخلص من هذا الاختلاف في تحديد مفهوم التضمين أن تضرر القافية منه مقصور على صورة بعينها، وقد أدرك ابن رشيق – رغم توسيعه هذا المفهوم – دلالة هذا الاختلاف[5] فاعترف بأن هذا العيب يسهل كلما ابتعدت اللفظة المعلقة عن القافية[6].

---

(١) قوله: وتعرف فيه من أبيه شمائلًا ... ومن خاله ومن يزيد ومن حجر سماحة ذا وبر ذا ووفاء ذا ... ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر. انظر ديوانه: ١١٣، وانظر الموشح: ص ٤٠ – ٤١.

(٢) الموشح: ص ٤٠ – ٤١. والمقصود بقوله (إني شهدت لهم) مكان التضمين في بيتي النابغة.

(٣) الكافي: ص ١٦٦ – ١٦٧، حيث قوله: «ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائمًا بنفسه يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل.. فهذا ليس بعيب، والأول عيب».

(٤) المثل السائر: ٣٤٢/٢.

(٥) انظر المبحث القيم الذي خصصه العمري لكل أنواع التضمين والتعليق في: البنية الصوتية: ص ٢٢٨ – ٢٣٨.

(٦) انظر العمدة: ١٧١/١.

ولم يرد في أقوال الشيخ ما يمكن أن يعد استقباحًا صريحًا للتعلق المعنوي، فهو يعرف التضمين في الشعر بأنه تمام البيت «والمعنى لم يتم، بل يكون متعلقا بالبيت الآخر»[1]، أو بأنه عدم تمام «المعنى في البيت الواحد»[2]، لكن دون أن يجعل ذلك عيبًا.

لكن الملاحظ أن الإشارة إليه في الفصول والغايات ترد في سياق الحديث عن سلامة البيت المفرد من العيوب، فالرجل الوحيد المتفرد عن الناس لا يلحقه في رأيه عيب من سواه «كالبيت المفرد من القريض عدم عجزه إغرامًا»[3]، والإغرام لديه نوع من التضمين مثل قول النابغة، فقوله: «إني» يقتضي في رأيه الخبر اقتضاء شديدًا، ومثله لديه قول الآخر:

ولـــم يـكـن كـحـالـك الـعـبـدُ الـذي
يـأكـلُ أعـــوام الجـــدوب والـســنـي

فـ «الذي» يقتضي تمامًا. والإغرام دون هذا الاقتضاء كقول النابغة:

فـلـو كـــانـوا غـــداة الـبـين مـنـوا
وقـد رفـعـوا الخـــدور عـلـى الخـيـامِ
صـفـحـت بـنـظـرة فـرأيـت مـنـهـا
بـجـنـب الخـــدر واضـعـة الـقـرامِ...
تـرائـب يـسـتـضـيء الحَـلـي فـيـهـا
كـجـمـر الـنـار بُــــذِّرَ فـي الـظـلامِ

فالبيتان الأولان فيهما إغرام»[4].

---

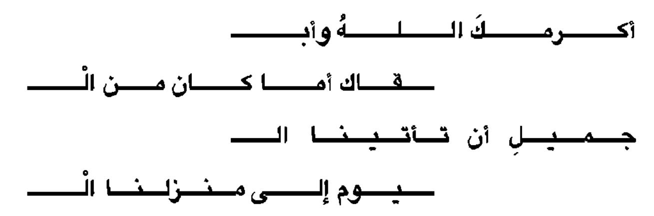
(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧.
(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦.
(٣) نفسه: ص ٤٤٣، ٤٤٦.
(٤) نفسه: ص ٤٤٦.

وللإغرام لديه دلالة أخرى سنوضحها في باب لاحق، وما يعنينا من مجيئه به أنه يجعل مصطلح التضمين دالا على صورة مستقبحة للتعلق مثالها بيتا النابغة المشهوران وشطرا الرجز، وهي الصورة التي يشير إليها العلماء.

ودونها في الاقتضاء لديه ما جعله بعضهم إغرامًا، وإشارته إلى هذه الأخيرة تنبئ بأنه لم يكن يعد كل أنواع التعلق عيبًا.

ويقوي هذا الافتراض أنه يقسم معاني الأشعار من حيث توزيعها في النظم، فيذكر[1] منها المعنى الذي يتبين في البيت الواحد، والمعنى المستودع في البيتين، والمعنى «الذي يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد أبيات»، ولكنه لا يشير إلى أن القسم الثاني والثالث معيبان.

ويذهب الشيخ كمعظم النقاد[2] إلى أن الأبيات التي يستقل كل واحد منها بمعناه ويستغني بنفسه هي أكمل الصور، لأنها «إن اجتمعت عظمت الفائدة وإن افترقت فكل بيت منها له غناء»[3]، إلا أن نقيض هذه الصورة لديه ليست الصورة التي وسمها الدماميني بالتعلق المعنوي كبيتي امرئ القيس المذكورين، أو الأبيات التي مثل بها الشيخ نفسه للمعنى الذي يتم في أكثر من بيتين، لأن كل واحد منها يكون له معنى فرعي تام وفائدة كاملة، ولكن التعلق الذي يجعل الأبيات عند افتراقها عديمة الفائدة، ومن ذلك – في رأيه – الأبيات التي كانت جارية على ألسنة العامة في عصره:


أكـــــرمـــــكَ الـــلـــــهُ وأبـــــــ
ـــقـــاك أمـــا كـــان مـــن الْـــــ
جـــمـــيـــلِ أن تـــأتـــيـــنـــا الـــــ
ـــيـــوم إلـــــى مـــنـــزلـــنـــا الْـــــ

(١) انظر الأقسام الثلاثة المشار إليها في الصاهل والشاحج: ص ٤٨٣ – ٤٨٤.
(٢) انظر مثلًا قول الجرجاني مفتخرًا بقصيدته: ترى كل بيت مستقلًا بنفسه... الوساطة: ٢١/٤.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٧.

خــــالـــــي لــــكـــــي تحـــــــدث عـــهـــ
دًا بـــك يــــا خـــيـــر الأخِــــلْـــ
لاء فـــمــــا مـــثــلـــك مــــن
ضـــيـــع حـــــقًّـــــا أو غــفـــلْ

فهذه الأبيات «لا ينفصل بعضها من بعض، فإن انفصل بطل معناه»[1].

والأبيات التي يمثل بها للتعلق المستقبح المانع من الوقوف على آخر البيت إيماءة منه إلى تعلق شديد لاقتضاء والافتقار ذكر أن قدامة لقبه في نقد الشعر بالسَّلسَلة[2].

وقد عرفها الشيخ بقوله: «فالسلسلة مثل التضمين، ويقال: بل هي أن يتصل بيت ببيت قبل أن تتم الكلمة في الأول، أو يكون تمام البيت بالألف واللام التي للتعريف والمعرف بهما في البيت الثاني»[3]، والمقصود أن التعلق لا يكون إقتضاء لفظة للفظة أخرى، ولكن اقتضاء بعض الكلمة لبعضها الآخر.

والمشكل في هذا الاصطلاح أن الطبعة المتداولة من نقد الشعر لا تتضمن أية إشارة إلى السلسلة اصطلاحًا وأمثلة، وكل ما عثرنا عليه في هذا الكتاب قول قدامة يشير إلى لفظة وردت في بيت لذي الرمة: «... فتم كلامه قبل المسلسل، ثم قال: المسلسل، فزاد شيئًا»[4].

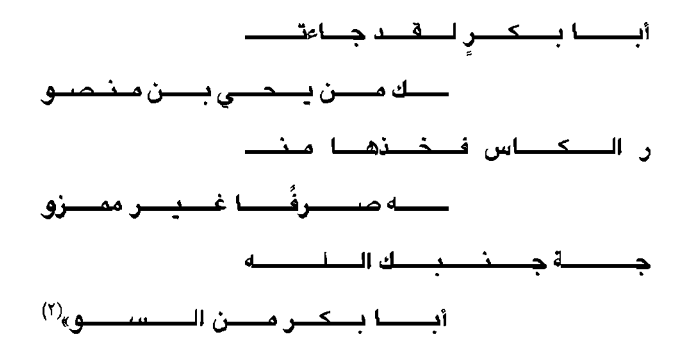
وأبو العلاء صريح في رده استعمال هذا المصطلح أو وضعه إلى قدامة، وتخصيصه نقد الشعر بالتسمية يدل على أنه نقله منه، لأنه ذكره مع التجميع وأشار إلى أنهما لقبان محدثان يجوز أن يكون قدامة وضعهما[5].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ - ٦٩٩. وانظر ثمرات الأوراق: ١/ ٩٩.
(٢) نفسه: ص ٦٩٤.
(٣) نفسه: ص ٦٩٤.
(٤) نقد الشعر: ص ١٩٤.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

والتجميع أول ما يستهل به قدامة الحديث عن عيوب القوافي، فإذا لم يكن قد سكت عامدًا عن التضمين، فالراجح أن المبحث الخاص بالحديث عن التضمين والسلسلة قد سقط من النسخ أو سقط من آخر الكتاب، لأنه ختمه بتعداد عيوب ائتلاف المعنى والقافية[1]، والتضمين والسلسلة يجب أن يكونا من بين هذه العيوب.

ويبدو أن الشيخ في ما نقله عن قدامة كان يؤرخ ضمنيًّا لنوع آخر من التضمين كان بعض المحدثين يتعمد فيه أن يجعل آخر البيت وأول البيت الذي يليه يقتسمان نفس الكلمة، وهذا ما فسر به بعض المتأخرين مصطلح الإغرام، فقد كانوا يزعمون «أن الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة، وهذا لا يعرف في شعر العرب وإنما يتعمده المحدثون كقول القائل:


أبا بكرٍ لقد جاءت
ك من يحيي بن منصو
ر الكاس فخذها من
ه صرفًا غير ممزو
جة جنبك الله
أبا بكر من السو»[2]

ويورد نفس المفهوم في كتاب آخر، لكنه لا يشير إلى علاقة الوزن بالاقتضاء، وذلك في قوله: «وقال قوم: بل الإغرام أن يتم البيت ولا تتم الكلمة، وذلك مفقود في أشعار المتقدمين، وربما تكلفه المولدون كما قال بعضهم: (أبا بكر لقد جاءتك)... الأبيات»[3].

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٥٤.

(٢) الفصول والغايات: ص ٤٤٦ – ٤٤٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٧.

والملاحظ أن الشيخ في كل أقواله المذكورة وأحكامه على التعلق لا يذكر القافية ولا يصرح بما يفيد أنه يعد التضمين والإغرام والسلسلة من عيوبها، فهو يتحدث عن عدم تمام معنى البيت أو عدم تمام البيت نفسه أو عدم تمام وزنه، لكن دون أن يتعرض للقافية.

إلا أننا نجد عند تلميذه ابن سنان خبرًا يذكر فيه أن الشيخ أرسل إليه أبياتًا واويَّة يقول فيها صاحبها:

شـــبـــيـــةُ بـــابـــن يـــعـــقـــوبَ
ولـــكـــن لـــم يـــكـــن يـــو
ســـف يـــشـــرب الخـــمـــر
ولا يـــزنـــي ولا يـــو
ســـع الأمـــواه بـــالـــقـــهـــو
ة مـــزجًـــا لـــم يـــكـــن دو
ن فـــي صـــبـــح وإمـــســـاء
وهـــذا مـــنـــكـــر يـــو

ونسب إلى شيخه أنه «حكي أن أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي، وسمى هذا الجنس من عيوب القافية المجاز»[1].

ولم يتبين لنا – لعدم اطلاعنا على كتاب القوافي هذا – من الذي سماه المجاز، فإن كان المقصود أبا العلاء أمكن أن يكون ذلك قرينة تفيد أنه كان يعد التعلق من عيوب القافية، لكن سياق الكلام يرجح أن يكون المبرد الذي أورد الأبيات هو صاحب التسمية.

أما مصطلح مجاز بهذا المفهوم[2] فلم يرد في ما بين أيدينا من آثار الشيخ، وأما الأبيات التي ذكرها ابن سنان فالواضح أنها مقتطعة من نفس المنظومة التي اقتطع منها الشيخ أبيات الإغرام الثلاثة، لأنها مبنية كلها على الواو رويا والهزج الثاني وزنًا.

---

(١) سر الفصاحة: ص ١٨٦ – ١٨٧.

(٢) ورد بمفهوم آخر في قوله: لا تقيد علي لفظي فإني ... مثل غيري تكلمي بالمجاز. اللزوم: ١/٦٣٣.

ونسبة الحديث عنها إلى المبرد ينبئ بأنها طريقة في النظم عرفت قبل عصر الشيخ، وقد يكون أصحابها وجدوا في تقسيم الكلمة الواحدة بين آخر الصدر وأول العجز في أبيات الخفيف المداخلة وغيره من الأوزان، مسوغًا لتقسيمها بين آخر العجز وأول الصدر، لكن ما أرجحه أن هذه الطريقة كانت تنظر إلى أبيات ذكر الأخفش أن أحد الأعراب كان يأتيهم بها فينهونه ولا ينتهي، وهي قوله:

قـد وعـدتـنـي أمُّ عـمـرو أن تـا

تمـسـح رأسـي وتـفـلـيـنـي وا[1]

وتمـسـح الـقـنـفـاء حـتـى تـنـتـا

ومثل هذا قول الراجز:

بـالـخـيـر خـيـرات وإن شـرًّا فـا

ولا أريـد الـشـر إلا أن تـا[2]

وانتهاء الشطرالأخير من الرجز الذي ذكره الأخفش بكلمة تامة يكشف عن الطريقة التي كان أصحاب مثل هذه الأبيات الواوية ينهون بها منظوماتهم، لأن عدم المجيء بكلمة تامة غير مقسمة يجعل إنهاء المعنى المنظوم ممتنعًا، وختم الأبيات السابقة المقفاة بأل التعريف بالفعل «غفل» وجه لذلك.

إن استقلال البيت لدى الشيخ وغيره من النقاد والشعراء يعد أكمل صورة يكون عليها النظم، ولذلك فإن الإشارة إلى خلو أشعاره من التضمين المعيب تحصيل حاصل، لكن ما يجب التنبيه عليه أن ما اعتبره بعض القدماء تضمينًا غير معيب أو تعلقًا معنويًّا كثير في ديواني السقط والدرعيات، فالمعاني الشعرية في بعض

---

(١) انظر قوافي الأخفش: ص ٤٧.

(٢) قوافي المازني / الفصوص: ١٩٠/٥.

قصائده تتم في بيتين[١]، وبعضها في أبيات عديدة [٢] كما سيتبين عند دراسة البناء الشعري العمودي.

ويرد مثل هذا التعلق المعنوي في اللزوم[٣] أيضًا، لكنه قليل لأن المضمون الوعظي الحكمي الذي بنيت عليه أبيات هذا الديوان يقتضي بلاغة جوهرها الإيجاز.

ويتميز التعلق المعنوي في أشعار الشيخ بكونه مبنيًّا على جمل صغرى تسمح بالوقوف على القافية لإعلان نهاية البيت، والمستغرب أن التبريزي الذي ميز التضمين المعيب من غيره[٤]، يقول في شرحه للبيت الأول من قول شيخه في السقط:

ولـــم أر خـــيـــلاً مـــثـــلـــهـــا عـــربـــيـــةً
تـــذيـــل عـــــدوًّا أو تـــصـــون نمــــارا

أشـــد عـــلـــى مـــن حـــاربـــتـــه تـــســـلـــطًـــا
وأبـــعـــد مـــنـــهـــا فـــي الـــبـــلاد مـــغـــارا

: «... وفي البيت تضمين لأنه لا يتم إلا بالثاني»[٥]، ولا تضمين في هذا الشعر لأن القافية مكتفية بنفسها، إلا أن يكون التبريزي قصد أن ذلك من الضرب الثاني من التضمين الذي وصفه بأنه غير معيب، لقيام البيت الأول بنفسه ودلالته على جمل غير مفسرة فسرت في البيت الثاني.

---

(١) انظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٦٦٩: هنيئا والهناء لنا جميعًا ... يقينًا لا يظن ولا يخال.
بمنتظر مراقبة السواري ... يهش لبرقها عصب نهال. وانظر: ص ٨٩٠.

(٢) انظر السقط/ شروح: ص ٥٣٣ – ٥٣٨، حيث يقول: إذا وصف الطائي بالبخل مادر ... وعير قسا بالفهاهة باقل ... ثم يقول بعد بيتين ذاكرًا جواب إذا: فيا موت زر إن الحياة ذميمة.. وانظر: ص ٤١٦. وسنتعرض لهذا بالتفصيل في مبحث البناء الشعري.

(٣) انظر اللزوم: ١/ ٥٧٠، وانظر: ١/ ٦١٦ حيث قوله:

إذا ما أنار صباح غدًا ... وإن جن ليل عليه وكر
فذكر أخاك بإحسانه ... فقد راح في غفلة وابتكر

(٤) انظر الكافي: ص ١٦٦، وما تقدم.

(٥) شرح التبريزي/ ش: ص ٦٣٩.

لقد جعل الشيخ الوزن جوهر البناء الشعري لكنه كان يعلم أن القريض لدى العرب مفتقر إلى القافية، ولذلك أولاها في تصوره النقدي وإنجازه - رغم تقديمه للوزن وسكوته عنها في التعريف - عناية نقدية كالتي حظيت بها الأوزان، وذلك بالنظر إليها باعتبارها بناء نغميًّا تتكامل فيه عدة أنظمة، منها الإنشادي والصرفي والنحوي والصوتي، وقد تتعارض هذه الأنظمة فتلتبس بعض صورها وتشكل على الشعراء والعلماء أو تضللهم.

وقد كشف نظام القافية في متنه الشعري عن أن البناء الفني لقوافيه قام على أبنية فرعية وفق الشيخ فيها بين ثلاثة أبعاد هي البعد الصوتي والكمي النغمي والكمي الايقاعي، متحاميًا كل ما يخل بها إلا أن يكون ذلك تكلفًا أو تساهلًا مقصودين.

ورغم أن تصوره النقدي للقافية أفاد كثيرًا من أحكام العلماء وأقيستهم، ظلت الغريزة هاديه في أحكامه الجمالية على هذا المكون الشعري، فأبو العلاء كان شاعرًا قبل أن يكون عالمًا، والقوافي نغم قبل أن تكون أبنية لغوية، والسلطة على الشاعر ونغمه إنما تكون للحس والخبرة لا لأقيسة العلماء وقواعدهم المدرسية.

إن دراسة الدلالة الفنية النقدية للنسيج الموسيقي الايقاعي والنغمي في المتن الشعري لأي شاعر قديم أو محدث، تبدو سهلة وقريبة بالقياس إلى نظيرتها في المتن العلائي، لأن أقصى ما يطالب به دارس أشعار هؤلاء، أن يستقصي القصائد والمقطوعات قبل أن يصنفها باعتبارها مجموعات إيقاعية نغمية فرعية لمجموع واحد هو في الحين نفسه ديوان الشاعر ومتنه الشعري، وقد يهتم الدارس إذا ما عرف تاريخ نظم القصائد بالكشف عن تأثير تلاحق السنين في البناء الموسيقي، والنتيجة التي يصل إليها غالبًا أن هذا البناء يزداد قوة وجودة كلما ازداد تمرس الشاعر بصناعته.

ولا تتأتى مثل هذه السهولة عند دراسة أشعار الشيخ، فمنجزه الشعري كان كما أوضحت ثمرة لمراحل متعددة انتسب فيها إلى الشعر ثم تاب منه، ثم تحلل من توبته ليعود إليه على احتشام مكتفيا بوجهه النظمي زمنًا قبل أن يعود إلى التجويد في نمط حاول فيه أن يكون الشاعر والفاضل في آن واحد.

وأعني بكل هذا أن شعرية الأوزان والقوافي في أشعار ما قبل التوبة تختلف عن نظميتها في مرحلة الانتساب إلى الفضيلة، وإن كان قد عاد إلى العناية بها في الأشعار التي ختم بها متنه الشعري الكبير.

فانتسابه إلى الشعر في مرحلة السقط كان خاضعًا لمؤثرات قوية وجهت شعرية ديوانه الأول عمومًا وشعرية أوزانه وقوافيه على الأخص ورسمت معالمها، وأقصد انصرافه إلى الشعر وصناعته معتبرًا إياه أشرف مراتب الأديب[1]، وانتماءه إلى منهب القصيدة البدوية الحضرية التي تجعل الانسجام الفني مقدمًا على ما سواه في البناء الشعري، ثم احتكامه إلى الغريزة والخبرة في تجويد الصناعة، وهي مؤثرات جعلت خريطة الأوزان والقوافي في سقط الزند تتشكل اعتمادًا على مبدأ الجودة التي تهدي إليها الغريزة والخبرة، وعلى مبدأ الانسجام الذي قد يقدم فيه الكيف على الاستقصاء الكمي المستند إلى التحصيل والمعرفة القياسية.

فالجودة والانسجام يخاطبان في المتلقي حسه الجمالي بخطاب يتمرد على كل المعايير إلا المعيار الفني الجمالي، ولذلك لا يهتم الشاعر المجود في نظمه بأن يظهر معرفته بالدوائر والأعاريض وزحافاتها وعللها من خلال استقصائها كلها، أو تمكنه من المحفوظ اللغوي المعجمي من خلال استقصاء حروف المعجم كلها في بناء القوافي، لأن الأهم لديه هو تحقيق الجودة ولو اقتضى ذلك الاقتصار على أوزان وقواف محدودة العدد.

---

(١) انظر خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.

إن الاستقصاء الكمي المدرسي يعد لدى الشيخ المزلق الأول الذي يخل بالانسجام والجودة فينزل بالشعر إلى رتبة النظم العلبط، وأوزان السقط وقوافيه صورة لما يجب أن يكون عليه النسيج الموسيقي الشعري، فخريطة الأوزان مقصورة كما تبين على إيقاعات بعينها لم يتعدها الشاعر إلى غيرها رغم كثرتها، وسلم القوافي لم يتضمن إلا رويات بعينها انتقاها من تسعة وعشرين حرفًا.

ولم يكن هذا التحديد الايقاعي النغمي عجزًا عن ركوب ما لم يرد في هذا الديوان من الأوزان والقوافي، فعلمه وخبرته بالصناعة تجعلانه أكبر من أن ينسب إلى هذا العجز، وهو الذي افتخر بأنه كان قادرًا على الإتيان بما لم تستطعه الأوائل، ولكنه كان تمسكا بالجودة كما صورتها له غريزته وخبرته بأشعار القدامى والمحدثين ومعاييرها الفنية، وهذا ما يجعل السقطيات متنًا شعريًّا لا يستفيد منه الراغب في تعلم طريقة بناء الأوزان والقوافي، ولكنْ من يسعى إلى معرفة طرق تجويدها وصون الشعر من مزلاتها.

لكن معيار التجويد هذا يختل في ما نظمه من شعر بعد تحلله من توبته وعودته إلى النظم، لأنه تعمد أن يخل به بعد تورطه في البحث عن البدائل، واقتناعه بأن دخوله بالشعر في الخير والفضيلة لا يمكن أن يكون إلا مضعفًا له.

ويتجلى هذا التراجع عن التجويد في تحوله إلى النظم المستقصي متتبعًا الأوزان وزنًا وزنًا في جامع الأوزان [1]، والقوافي رويًّا رويًّا في اللزوميات، ومتجرئًا فيها على القبح الذي لم يجرؤ على المجيء بما هو دونه في سقطياته، وذلك من خلال تكلفه وتجريبه لما ضعف من البحور ورك، وما نفر من الرويات ونبا في السمع.

وهو تحول أكسب اللزوم والجامع قيمة تعليمية عالية، لكنه نزل بهما عن رتبة الشعر المجود وجعلهما أضعف من أن يتخذا نموذجًا للتجويد.

---

(١) إلا أوزانًا أهملها عامدًا. انظر الفصل السابق.

وإذْ كانت الدرعيات الديوان الذي حاول فيه المصالحة بين الجودة الشعرية والأخلاق، فإن العودة إلى العناية بالبناء الايقاعي النغمي فيه كانت مظهرًا من مظاهر هذه المصالحة.

فبناء الأوزان والقوافي والدرعيات يعد – لعودة الشاعر فيه إلى الانتقاء وابتعاده عن الاستقصاء – إحياء جديدًا لشعرية السقط وترسيخًا لمفاهيمه النقدية التي ظلت رغم تحولات إنجازه الشعري ترسم للجودة صورة واحدة ثابتة لا يلتبس فيها الوزن الشريف القوي بالوزن الضعيف الركيك، ولا القافية العذبة الذلول بأختها النافرة الحوشية، ولذلك أَعُدُّ بُعْدًا عن السداد وتعسفًا أن يعود بعض الدارسين[1] إلى ديوان اللزوم لاستخلاص تصورالشيخ للموسيقى الشعرية المجودة وتقويم حسه الإيقاعي النغمي، لأن الدراسة المتأنية تكشف عن أنه جعل ديواني السقط والدرعيات وحدهما المرجع لمن يريد معرفة تصوره النقدي لشعرية الأوزان والقوافي في صورتها الفنية الجمالية الخالصة، البعيدة عن التكلف وافتعال، أما اللزوم فقد كان الشيخ صريحًا في تحذير المتلقي والمحصل من نظميته ونظمية كثير من قوافيه وأوزانه.

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٠٨ وما بعدها، حيث يتعرض المؤلف للآراء التي جعلت اللزوم كشفًا فنيًا، أو عابت عليه تكلفه فيه.

جداول توضيحية:

كشاف رويات اللزوم وتوزيعها حسب الأوزان المستعملة																
الروي	البسيط	الطويل	الكامل	الوافر	المتقارب	السريع	الخفيف	المنسرح	الرمل	الهزج	الرجز	المجتث	المديد	المجموع	%	الرتبة
ء	8	7	4	5	0	3	3	0	0	0	0	0	0	30	1,8	14
ا	0	2	0	1	2	0	0	0	0	1	0	0	0	6	0,37	25
ب	36	33	19	18	10	16	7	4	0	0	0	2	2	145	9,14	3
ت	14	14	5	8	7	4	1	2	0	0	0	0	0	55	3,46	8
ث	2	4	3	2	3	1	0	1	0	0	0	0	0	16	1	20
ج	12	8	6	5	3	4	0	0	0	0	0	0	0	38	2,4	12
ح	7	7	2	3	4	1	1	4	0	0	0	0	0	29	1,82	15
خ	1	34	0	1	0	2	0	2	0	0	0	0	0	9	0,56	23
د	56	31	22	16	5	5	1	1	0	0	1	0	0	138	8,69	4
ذ	6	1	2	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	13	0,81	21
ر	56	53	28	26	14	8	11	3	4	0	0	0	0	243	15,3	1
ز	4	3	2	5	3	0	5	1	0	0	0	0	0	23	1,45	17
س	23	20	11	11	1	3	6	1	0	0	1	0	2	79	4,98	6
ش	03	2	2	6	1	1	1	2	0	0	0	0	0	18	1,14	19
ص	01	5	0	3	2	1	0	0	0	0	0	0	0	12	0,75	22
ض	03	1	1	2	1	0	2	1	1	0	0	0	0	12	0,75	22
ط	06	2	3	5	3	0	1	4	0	0	0	0	0	24	1,5	16
ظ	01	1	2	1	1	0	1	1	0	0	0	0	0	8	0,50	24
ع	15	10	3	6	1	2	1	0	1	0	0	0	0	39	2,45	11
غ	02	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	6	0,37	25
ف	10	1	3	9	2	3	3	1	0	0	0	0	0	52	3,27	13
ق	14	24	6	3	4	2	0	0	0	0	0	0	0	53	3,33	9
ك	18	14	10	4	5	2	0	0	0	4	0	0	0	57	3,58	7
ل	34	31	24	25	16	9	12	4	2	2	0	0	0	159	10,01	2
م	48	47	21	12	10	10	3	6	0	0	2	0	0	159	10,01	2
ن	33	29	5	14	5	18	7	5	0	0	0	0	0	116	7,30	5
هـ	16	8	2	9	0	3	4	1	0	0	0	0	0	43	2,70	10
و	0	1	0	2	0	0	0	2	0	0	0	1	0	6	0,37	25
ي	2	2	2	7	1	2	4	0	0	0	0	0	0	20	1,25	18
المجموع	431	365	228	211	106	101	75	46	9	7	4	3	2	1588		

كشاف رويات الدوبيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها

الروي	رتبته	الأوزان المستعملة							المجاري				المجموع	%
		الطويل	البسيط	الوافر	الكامل	السريع	المنسرح	الخفيف	السكون	الفتح	الضم	الكسر		
النون	1	1	1	2	0	0	0	0	0	2	1	1	4	12,9
اللام	1	2	0	0	0	2	0	0	2	1	0	1	4	12,9
العين	1	1	0	0	1	2	0	0	1	1	1	1	4	12,9
الميم	2	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	3	3	9,67
الدال	2	2	0	0	0	0	0	1	0	1	0	2	3	9,67
الراء	3	0	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	2	6,45
الواو	3	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	2	6,45
الهمزة	3	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	2	6,45
الباء	3	0	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	2	6,45
الجيم	4	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	3,23
الكاف	4	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
الحاء	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
الياء	4	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	3,23
السين	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	3,23
المجموع		11	2	4	2	7	2	3	5	9	5	12	31	

كشاف رويات السلطيات حسب الأوزان المقترنة بها مع عدد مجاريها																
الروي	الرتبة	الأوزان المقترنة بها									المجاري				المجموع	%
		الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	السريع	المتقارب	الرجز	المنسرح	السكون	الفتح	الضم	الكسر		
الهمزة	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1,21
الألف	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الباء	4	1	0	2	0	1	0	1	0	0	0	0	0	5	5	6,10
التاء	5	1	1	1	0	0	1	0	0	0	0	1	2	1	4	4,87
الثاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الجيم	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الحاء	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1,21
الخاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الدال	3	2	2	0	3	1	1	0	0	1	0	3	3	4	10	12,1
الذال	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الراء	2	1	3	1	1	2	1	3	0	0	1	4	4	3	12	14,63
الزاي	7	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1,21
السين	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	2,43
الشين	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الصاد	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الضاد	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	2	2,43
الطاء	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1,21
الظاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
العين	5	2	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	4	4,87
الغين	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الفاء	6	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2,43
القاف	6	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2	2,43
الكاف	7	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	2.21
اللام	1	7	0	5	4	1	0	0	0	0	0	3	7	7	17	20,73
الميم	2	6	1	2	2	0	1	0	0	0	0	2	4	6	12	14.63
النون	5	2	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	2	2	4	4,87
الهاء	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الواو	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
الياء	7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1.21
المجموع		25	11	17	13	6	4	4	1	1	1	16	38	27	82	

كشاف الأبنية الكمية النغمية للقوافي في السقط والدرعيات														
البناء الكمي النغمي للقافية		الوحدات النغمية											الديوان	
بناء القافية	نوعه	رس	تأسيس	دخيل	إشباع/ وجيه	حذو	ردف	روي	مجرى	وصل	نفاذ	خروج	السقط	الدرعيات
مقيدة مجردة	أحادي	0	0	0	0	0	0	+	0	0	0	0	0	0
مقيدة موجهة	ثنائي	0	0	0	+	0	0	+	0	0	0	0	01	0
مقيدة مردوفة	ثلاثي	0	0	0	0	+	+	+	0	0	0	0	00	5
مقيدة مؤسسة	خماسي	+	+	+	+	0	0	+	0	0	0	0	00	0
مطلقة مجردة موصولة	ثلاثي	0	0	0	0	0	0	+	+	+	0	0	23	8+1هـ
مطلقة مجردة بخروج	خماسي	0	0	0	0	0	0	+	+	+	+	+	03	0
مردوفة موصولة	خماسي	0	0	0	0	+	+	+	+	+	0	0	44	8+2هـ
مردوفة ذات خروج	سباعي	0	0	0	0	+	+	+	+	+	+	+	05	4
مؤسسة موصولة	سباعي	+	+	+	+	0	0	+	+	+	0	0	06	3
مؤسسة ذات خروج	تساعي	+	+	+	+	0	0	+	+	+	+	+	00	0
10	المجموع	3	3	3	3	3	3	10	6	6	3	3	82	31

كشاف الأبنية الكمية الإيقاعية لقوافي السقطيات والدرعيات							
مجال الاعتداد	التسمية	سقط الزند			الدرعيات		
		العدد	النسبة المئوية	الرتبة	العدد	النسبة المئوية	الرتبة
0 - - - - 0 -	المتكاوس	0	0	0	0	0	0
0 - - - 0-	المتراكب	7	8,53	3	3	9,67	4
0 - - 0 -	المتدارك	23	28,05	2	9	29,4	2
0 – 0 -	المتواتر	52	63,42	1	14	45,17	1
0 0-	المترادف	0	0	0	5	16,12	3
المجموع		**82**			**31**		

الباب الثاني
المعاني والجمل الشعرية

عندما عرَّف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون... كان يقصد إلى أنه – قبل أن يتميز من أصناف البيان الأخرى بأوزانه – يكون بناء لغويًّا تصاغ فيه المعاني، وتحمل في التراكيب النحوية الدلالات وفق سنن ثابت لا يجوز للشاعرالخروج عنه إلا في مجال ضيق محدود.

وإذا كان الشيخ قد عد الوزن والشرائط سبيل الشعراء إلى شعرنة الكلام وجمله وتمييزها من أجناس القول الأخرى، وجعَلَ ضمنيًّا أشعاره المجودة والمستضعفة نموذجًا لما يمكن أن تكون عليه صياغة المعنى والجملة الشعريين قوة وضعفًا، فإن تصوره النقدي لقوانين صياغتهما يظل في حكم العلم المضنون به، إذ لا نجد في ثبت مؤلفاته ما يفيد أنه وضع مصنفًا مدرسيًّا كنقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة وأسرار البلاغة ودلائل الإعجاز والمثل السائر... بسط فيه الكلام عن نعوت المعاني والألفاظ وفصاحة الحروف والألفاظ المفردة والمركبة، أو عن جماليات التقديم والتأخير والذكر والحذف والفصل والوصل كما بسطه عن الأوزان والقوافي في جامع الأوزان واللزوميات.

والمستغرب أن دولت شاه يشير إلى أن له تصانيف «في علمي المعاني والبيان»[1]، وهو خبر متفرد يضعفه أن هذا المؤرخ الذي كان حيًّا سنة ٨٩٢ هـ زعم أيضًا أن

(١) انظر تذكرة الشعراء/ تعريف: ص ٤٦٦.

الشيخ كان يمدح الخليفة القائم بأمر الله العباسي وينال عطاياه، وأنه لم يفقد بصره إلا في نهاية حياته، ففي ذلك ما يؤكد أنه كان جاهلًا بأخبار الشيخ وأدبه.

أما ما استطعت تجميعه من أحكامه النقدية المتعلقة بالمعاني والجمل الشعرية، فإشارات متفرقة تناثرت في مؤلفاته وشروحه الشعرية، وقلت بالقياس إلى أحكامه المتعلقة بالأوزان والقوافي قلة جعلت هذا الوجه من تصوره النقدي يبدو شاحبًا، لكنه شحوب يعود إلى تعمده تجنب الخوض المدرسي في ذلك خوضًا مبسطًا لا إلى قلة خبرته بعلوم البلاغة.

فحذقه بقوانين هذه الصناعة يبدو في منجزه الشعري معقدًا وموغلًا في الدقة واللطف إيغالًا لا يقدر عليه إلا من أحاط بأسرار كل المذاهب البديعية التي روج لها المحدثون، وتفسيره لبعض المصطلحات النقدية البلاغية التي وردت في آثاره لا يدل على تمثله الدقيق لمفاهيمها فحسب، ولكن على تتبعه لتاريخ ظهورها وللمصنفات الأولى التي وردت فيها، ومعرفته أول من استعملها من العلماء والنقاد.

ولعل أقرب ما نفسر به قلة عنايته بالتحليل البلاغي للشعر حرصه على أن يظل إيقاع الأوزان ونغم القوافي أول ما يطالب الشاعر بتجويده وحذق بنائه، أما الأساليب البديعية[1] فعناية شعراء التيار البدوي الحضري بها – وأبو العلاء واحد منهم – كانت مقصورة على جعلها وسيلة إلى تجويد الصناعة الشعرية دون تجاوز ذلك إلى عدها غاية النظم الأولى كما اعتقد أتباع التيار البديعي.

ولم يكن الانسجام الذي اتسمت به قصائد المتبادين إلا مظهرًا لنجاحهم في التوفيق بين زخرف التصنيع وانسياب الفصاحة، وتمكنهم من كبح نزعة التكلف البديعي التي غلبت على كثير من شعراء القرنين الرابع والخامس[2]، ونزعة التكلف

(١) بالمفهوم العام الذي وضعه ابن المعتز قبل أن تتفرع البلاغة إلى علومها الثلاثة: المعاني والبيان والبديع.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

هذه هي ما لمح إليه الشيخ في قوله واصفًا أشعار أبي تمام: «أما الأصل فعربي، وأما الفرع فنطق به غبي، وليس هذا المذهب على ما تعرف قبائل العرب..... إنما ينكر عليه المستعار، وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها لا تجتمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس»[1]، والغباوة التي يشير إليها هي غباوة كل الشعراء الذين أساؤوا فهم طريقة الطائي فأهملوا الأصل وأصلوا الفرع واهمين وهم لا يعلمون أن البديع في شعره لم يكن الشأو الفني الذي جهد ليبلغ الشعر إليه، ولكن إحدى وسائل السير نحو هذا الشأو.

لقد استوقف طه حسين كونُ البديع الذي كان حضريًّا مهلهلًا أصبح في شعر أبي العلاء بدويًّا جزلًا، ولم يكن هذا التحول عبثًا شعريًّا عديم الدلالة، فالتصنيع البديعي لديه سيف فني ذو حدين، يجود الشعر به إذا أحسن الشاعر استعماله ويبرد إذا أساءه، ولذلك لا نستغرب أن يكون الشيخ قد ضن بالأحكام المتعلقة بالبديع وباقي الفنون البلاغية رغم كثرتها في شعره ونثره، فبسط الحديث عنها بسطًا مدرسيًّا قد يوهم الشعراء المبتدئين أنها جوهر صناعة الشعر وغايته، ومذهبه البدوي الحضري كان يفرض عليه ألا يجعلها أكثر من وسيلة، وتحاميه الحديث عنها تنبيه ضمني على ذلك.

إلا أن هجره هذا النوع من التصنيف لم يكن يحوج تلامذته ودارسي آثاره إلى من سواه من الشيوخ إحواج اضطرار، فالإشارات النقدية التي تفرقت في مؤلفاته – وإن لم تغن عن المصنفات المدرسية – كانت تتضمن ما يسمح للشاعر المبتدئ بأن يتبين الطريق المتشعب إلى الشعر، فيتجنب الإفراط في تكلف الصنعة تجنبه التفريط فيها بجعل النظم مجرد جمل نحوية يجمع بين عناصرها الوزن والقافية، فالشعر لدى الشيخ – وإن كان الوزن ركنًا له والقافية قيدًا فيه – يتحقق أيضًا من خلال التغييرات التي يخضع لها الشاعر الأبنية اللغوية المشتركة.

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

ويبدو اهتمامه بما سوى البناء الايقاعي والنغمي واضحًا في جعله أحكام البناء اللغوي الدلالي وطرافته أول ما يشهد للشاعر ابن أبي حصينة بالتمكن من صناعته: «وكان مولاي الأمير الجليل أبو الفتح الحسن بن عبد الله بن أبي حصينة سألني أن أسمع شعره، فقرئ علي ما أنشأه من أنواع القريض، فوجدت لفظه غير مريض، ومعانيه صحاحًا مخترعة، وأغراضه بعيدة مبتدعة».

إن جودة الصناعة لديه لا يحققها - فحسب - الحرص على سلامة الأوزان والقوافي والنأي بها عن الضعف والركاكة وعن النفور والحوشية، ولكن الحرص أيضًا على أن يوفر للمعاني والجمل كل الأساليب التي تجعلها بناء شعريًّا معجبًا مصونًا عن السقم والابتذال:

والناسُ في غمرات من مقالهم

لا يظفرون بغير المنطق الودس[1]

فالشعرية لا تحققها الأوزان مكتفية بنفسها، ولكن باعتبارها صوغًا إيقاعيًّا لمعان وجمل تكتسب هي الأخرى شعريتها من قدرة الشاعر على التغيير والتعجيب.

****

(١) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

الفصل الأول

المعاني الشعرية

يربط الشيخ المعنى بالعقل قبل اللغة لأنه كما يتبين الدلالات ويفهمها من الأبنية اللغوية يفهمها، أيضا من دوالٍّ أخرى كالإشارة والحال وما سوى ذلك من الأمور الدالة:

وقد تنطقُ الأشياءُ وهي صوامتٌ

وما كل نطقِ المخبرينَ كلامُ[1]

ومراده «أن ما في الشيء من دلائل الاعتبار يجري مجرى الكلام والنطق وإن لم يكن له صوت يسمع»[2].

والمعنى الشعري لغوي بطبيعته لأن الشعر كلام، والكلام لدى النحاة ما دل على معنى يحسن السكوت عليه[3]، لكن بعض الكلام يكون في رأي الشيخ عديم الفائدة وإن ملأت أصواته الآذان:

ولا يفيدون نفعًا في كلامهم

وهل يفيدك معنى نغمة الجرس[4]

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٦٠٧. وانظر تعريف الجاحظ للبيان في البيان والتبيين: ٧٦/١، وانظر نقد النثر: ص ٣ و٩.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٠٧.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٤.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ٧١٣.

والصوت الذي لا يتضمن معنىً باطلٌ[1]، وبمقدار ما يقرب الكلام من عدم الإفادة يبعد عن رتبة البلاغة لأنهما طرفان[2]، والإفراط في العناية بالألفاظ قد يكون سببًا في الفقر الدلالي كما يكون الإفراط في العناية بالمعنى سببًا في الشحوب اللفظي.

وقد ذكر الخويي في مقدمة شرحه للسقط أن الشعراء المتأخرين كانوا ينحون في النظم مناحي مختلفة، «فمن متغلغل في غمار المعنى منبط في تدقيقه الماء من الثرى غير معنى بمونق من اللفظ كالروض مرسومًا والوشي مرقومًا، ومن مبالغ جهده وصارف وكده إلى تأنق في تحبير النظم كالدر المنظم والحبير المنمنم، تنتظم ألفاظه في حسن السبك انتظام العقد في السلك، وإذا جمع بين المذهبين وسلك كلا الحبين حسن المعنى واللفظ»[3]، ومن بين من ضربوا بالسهمين وفازوا بالفخرين حاز قصب السبق لدى الشارح «الشيخ الجليل أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري تغمده الله برحمته إذ كان لبهيم القريض محليًا وفي حلبة الفضل سابقا مجليًا، من نظر إلى فقره الغر وبدائع معانيه البكر في الممادح والتشبيبات والأوصاف وسائر الفنون اللطاف وإلى غرابه في استشارة المعاني... علم أنه...»[4].

وقد صرح تلميذه التبريزي بأنه سلك في العناية بألفاظ الشعر ومعانيه طريقة حبيب وأبي الطيب، «وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى، وأظهر المعجز في درعياته»[5].

ويبدو استضعاف الشيخ للشعر الفقير المعاني واضحًا في تشبيهه شعر ابن هانئ برحى تطحن قرونًا لأجل القعقعة التي في ألفاظه [6] ولا طائل تحتها، أما أشعاره

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٣.

(٢) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥.

(٣) التنوير: ١/ ٤.

(٤) نفسه: ١/ ٤.

(٥) إيضاح الضوء/ شروح: ص ٤.

(٦) انظر وفيات الأعيان: ٤/٤٢٤.

فقد لمح إلى خصوبة معانيها وبعدها عن القعقعة الفارغة، في قوله بعد توبته: «الآن علت السن ... وعطلت رحى لم تكن تجعجع ولكن تهمس»[1].

والهمس إشارة إلى قدرة ألفاظه الموجزة على حمل وافر المعاني، وقد جعل خير ما يشهد للشعراء بالتفوق قدرتهم على الجمع «بين اللفظ القليل والمعنى الجليل»[2].

إن أهم ما كان يشد الشيخ إلى شعر حبيب أنه كان صاحب «معان كاللؤلؤ متبعة يستخرجها من غامض بحار، ويفض عنها المستغلق من المحار»[3]، ومثل هذا الغوص المحمود يجعل الروية والتفكير أصلًا في بناء المعنى الشعري، والتفكير لديه نقيض مقابل للبديهة والارتجال:

والدهرُ شاعرُ آفاتٍ يفوهُ بها

للناسِ يفكر تاراتٍ ويرتجلُ[4]

وقوة البديهة فضيلة يحمدها الشيخ في كل شاعر أثبت تحليه بها بنظمه الشعر من غير روية[5]:

أيدفع معجزات الرسل قوم

وفيك وفي بديهتك اعتبار[6]

والبديه لديه قد يكون قبلًا كما يكون تمليطًا وإعناتًا[7]، لكن الاطمئنان إلى الارتجال وحده وإن لم يجر إلى الخطأ قد يجر إلى التقصير[8]، وإذا كان للأشعار أن

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٢٢٢.

(٢) نفسه: ص ٤١.

(٣) رسالة الغفران: ص ٤٨٨.

(٤) اللزوم: ٢/٢٦٦. وانظر قوله: «ورأيته مثقلًا من أياديه، ما له غير صفته من فكر ولا بديه»: رسائله / عطية: ص ١٠١.

(٥) انظر التنوير: ١٧٢/١.

(٦) سقط الزند / شروح: ص٨١٠.

(٧) رسالة الغفران: ص ٥٤٨. والمقصود بالتمليط أن يقول شاعر نصف بيت ويتمه آخر.

(٨) رسائله/ عطية: ص ٢١٢.

يفاضل بينها، فإن أشرفها وأولاها بالتقديم «قصيدة كالخلخال ليس بناؤها من معنى بخال»[1]، وأخرى مثل السوار صدرت عن صدر بالفكرة شديد الأوار[2]، أما ما يعمل في بديه فإن أبعد ما يصل إليه أن يكون ختمًا لمجالس الإنشاد[3]، لأن ما يدرك بالبديه أقل مما يدرك بالروية، وليس يشهد للشاعر بالتقدم لدى الشيخ كحسن تسوره[4] على المعاني، والتسور عليها لا يتأتى بالارتجال والبديهة.

إن أهم ما يميز المعاني الشعرية لدى أبي العلاء أنها احتمالية قابلة للتأويل غير المتناهي، ولذلك كان تلقيها يختلف عن تلقي معاني الأقاويل الأخرى، أما نقد هذه المعاني والإفادة منها في النظم، فيتطلبان لديه اكتساب خبرة تمكن المتلقي - ناقدًا كان أم شاعرًا محتذيًا - من أن يراعي عند النظر إليها خصوصيات فنية ومنطقية متعددة لعل أهمها مذهب الشاعر وطريقته في نظم المعاني.

لقد ذكر الشيخ أن ما لحق ديوان أبي تمام[5] من تصحيف وتحريف يعود إلى استغلاق معاني أشعاره على النساخ والرواة، وافتقار هؤلاء إلى الحذق النقدي الذي يسمح لهم بمعرفة طريقته المبتدعة ويجنبهم التعسف في تأويل أشعاره، والبعد عن التعسف يتطلب من المتلقي أن يكتسب خبرة بأساليب الشعراء تمكنه من تمييز معانيهم من معاني غيرهم عند التباسها بعضها ببعض، فنضو العيس في أحد أبيات أبي تمام[6] يحتمل معاني وروايات متعددة، لكن الشيخ بحسه الشعري النقدي ينصرف عن كل ذلك ويذهب إلى أن «من روى نضو العيس أي الإبل فروايته أليق بمذهب الشعراء»[7].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٥٤.
(٢) نفسه: ص ٤٥٤.
(٣) نفسه: ص ٤٥٤.
(٤) رسالة العدول/ عطية: ص ١٥٦.
(٥) ذكرى حبيب/ مقدمة شرح ديوان أبي تمام للتبريزي: ١/١.
(٦) قوله: غدت مغتدى الغضبى وأوصت خيالها ... بحران نضوِ العيس نضوِ الخرائد. ديوانه: ٢/٧٠.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٧٠.

ومعرفة مذاهب الشعراء مرحلة أولى نحو معرفة مذهب كل واحد منهم وطريقته في النظم، فقول البحتري:

وما ظلمت إن لم يمثل روية
بغاة الندى في أن ما لك مالها

«كان في الأصل «إن لم يمثل»، والمعنى صحيح كأنه يقول ما ظلمت إن لم ترو في أن مالك مالها، لأن الروية إنما تكون عن الشك في الشيء، أي هي لا تحتاج إلى ذلك. وفي الحاشية: إن لم تميل، وهو أشبه بكلام أبي عبادة لأن الروية إنما تكون بين أمرين، وهو من قولهم: ميلت بين فلان [وفلان] أي نظرت أيهما أفضل»[1].

وقول أبي تمام:

متبهم في غرسه أنصاره
عند النزال كأنهم أنصارُ

المتبهم فيه «يجب أن يكون من البهمة، وهي الأمر الذي لا يدرى كيف يؤتى له...ويجوز أن يعنى بالبهمة جماعة قد أبهموا نفوسهم بالحديد وعدة الحرب. وإن رويت «مستبهم» فهو أقل تكلفًا من «متبهم في غرسه»، أي في القوم الذين اصطنعهم وغرسهم. ومن روى «ذو بهمة» أراد «ذو جماعة كذلك».

وينبغي لمن روى هذا الوجه أن يروي «من غرسه»، فإن رويت «في غرسه» - أي الجلدة التي تخرج على الولد - فهو أشد مبالغة، أي هذا الممدوح كان في غرسه مثل البهمة الذي عليه لامة الحرب.

ولو رويت «متتهم في عرشه» لكان ذلك مشابها لصنعة الطائي، ويقويه قوله في آخر البيت «أنصار»، ويعني بمتتهم الذي يظهر دين النبي (ﷺ) الذي ظهر من تهامة»[2].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٧٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ٣/١٦٨٩. وفيه: إن لم تُمَيِّلْ ...
(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٧.

وقد تتكافؤ المعاني عند التأويل فيكون الاحتكام إلى منهب الشاعر سبيلًا إلى الترجيح، ومن الأبيات التي يصعب الحسم في معناها لدى الشيخ قول الطائي:

جـــاء نـــذيـــرُ الحــــزنِ فـــي بـطـنـهِ

بـــحــــادثٍ أظـــهـــره الـظـهــرُ

فأحسن «ما يتأول في هذا البيت على منهب الطائي أن يكون عنى بالظهر ظهر نفسه، أي: إني لما أتاني الخبر انحنى ظهري فأظهر ما عندي من الحزن. وقد يجوز أن يكون جاءه في بطن الكتاب أمر لم يصرح به، ثم رأى في ظهره شيئًا مكتوبًا بين له عن حقيقة الأمر»[1].

ومن هذه الخصوصيات رجوح كفة التجويد والتبليغ في الصنعة على ما سواها في بناء المعاني الشعرية، فقد يكون البناء الشعري محتملًا لمعنيين متكافئين أو أكثر، والأولى منها بالترجيح لدى الشيخ ما استحسن في حكم صناعة الشعر كما يتبين من تفسيره أشكته بأزالت شكيته في أحد أبيات الطائي[2]، فمعنى أشكته أحوجته إلى الشكية، و«قد يكون في معنى أزالت شكيته، وهذه الكلمة تذكر في الأضداد. والبيت يحتمل المعنيين إذا لم يشفع بالبيت الثاني، وحمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيعقب صبره خيرًا ونجحًا، وهذا المعنى يتردد في شعر الطائي وغيره»[3].

وقد يكون أحد المعنيين أقرب من الآخر إلى الفهم، ورغم ذلك يكون الترجيح للمعنى البعيد إذا كان سبيلًا إلى تحقيق الجودة الشعرية، لأن الغاية الأولى من بناء المعاني في الشعرهي تجويد الصناعة والتعجيب لا الإفهام.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٨٣.

(٢) قوله (ش. د. أبي تمام: ٤/٥٦٤): ولربما أشكته نكبة حادث ... نكأت بباطن صفحتيه ندوبا.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/٥٦٣ – ٥٦٤.

فأبو تمام في قوله:

ثنتان كالقمرين حفَّ سناهما

بكواعبٍ مثل الدمى أتراب

«يعني بالقمرين الشمس والقمر، وقد يجوز أن يعني بقوله «كالقمرين» أن كل واحدة منهما كالقمر لا أنه جعل الشمس تسمى قمرًا، والأول أقرب إلى أفهام الناس والثاني جيد»[1].

وكعادته في مخالفة آراء الشيخ يقول ابن المستوفى رادًّا هذا التأويل: «وهذا القول بالعكس أولى، لأن فهم القمرين بتثنية القمر أفهم، ولأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى أحسن من تفضيلها في التشبيه على صاحبتها، وهذا ظاهر في الموضعين»[2].

والتأمل في كلام أبي العلاء يكشف عن أنه عنى نفس ما عناه ابن المستوفى، لأن لفظة «الأول» في كلامه تعود على عبارة «كل واحدة منهما كالقمر» بينما تعود لفظة «الثاني» على عبارة «جعل الشمس تسمى قمرًا»، إلا أنه خالفه في تحديد موطن الجودة.

وحكم ابن المستوفى بأن تشبيه كل واحدة منهما بما تشبه به الأخرى[3] أحسن من المفاضلة بينهما بجعل إحداهما شمسًا والأخرى قمرًا لا يضعف ما ذهب إليه الشيخ، لأن مقصوده أن كل واحدة منهما غاية في جمالها شمسًا عدت أم قمرًا، والشمس والقمر رمزان إلى أقصى ما يبلغه الجمال والحسن مطلقًا، ولم أعثر في الشعر ونقده – حسب ما اطلعت عليه – على ما يفيد أن الشعراء كانوا يعدون الشمس أجمل من القمر أو العكس حتى يحمل تشبيه الحسناوين بهما على المفاضلة بينهما.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١/ الهامش ٥.

(٣) أي بالقمر.

وكما تراعى الجودة والمبالغة فيها عند ترجيح المعاني الشعرية يراعى أيضًا البعد عن العيوب والتعسف، فلفظة اللآلي في قول البحتري:

إذا ابتسمَ الحليُّ رأيتَ بيضًا

أوانس كاللآلئ في اللآلي

قد حلت محلها في بعض النسخ لفظة الليالي، «وهو غلط بلا ريب، وإنما ينبغي أن يكون «كاللآلئ في اللآلي»، أي هن لؤلؤ وقد تحلين بمثله، وهذا أحسن من أن يجعلن كاللؤلؤ ويدعى على اللآلئ أنها تظلم إذا لبستها فتصير كالليالي. ويدل على بطلان هذه الرواية قوله في المديح: «ولا أنساكها قدم الليالي»»[1].

فترديد الليالي في القافية مرتين يعد إيطاء، وحذق البحتري بالصناعة يجعله أقوى من أن يكون قد أوطأ ليختار المعنى الذي رفضه الشيخ وإن بدا مقبولًا، لأن جودة المعنى الشعري مقترنة بالنأي عن مختلف العيوب التي قد تلحق المكونات الشعرية الأخرى.

وقد يكون الاستعمال المرجح للمعنى الشعري جائزًا، ورغم ذلك يرفضه الشيخ إذا بدا تعسفًا كضم سين «حسن القد» في قول أبي تمام:

ومقدودةٍ رؤدٍ تكاد تقدها

إصابتها بالعين من حسن القدِّ

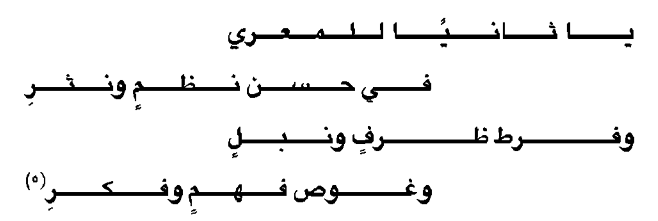
فالمقصود بالمقدودة لدى الشيخ حسنة القد، وبقوله: «من حسن القد»، من القد الحسن، أي «تصاب بالعين لأجل قدها الحسن، وهذا أوجه من أن يقال: «من حسن القد» فيضم السين وإن كان ذلك جائزًا، لأن ترك التعسف أحسن»[2].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٨٠. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٧٠٥/٣. وفيه: إذا ابتسم الحلي ... و: كاللآلي.

(٢) نفسه/ نفسه: ٦١/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

ومن بين الخصوصيات أيضًا موقع المعنى الشعري من الحقلين التداولي[1] والمنطقي بوروده مشهورًا مطردًا، أو قريبًا أو بعيدًا[2] أو فصيحًا أو مولدًا أو مستحيلا[3] أو صحيحًا[4]... أو على أية صورة أخرى من صور المعاني الشعرية التي كشف أبو العلاء ببسطه الحديث عنها في شروحه ومؤلفاته، ولفته نظر القارئ والشاعر المبتدئ إلى خصوصياتها، عن أنه قد خبر أسرار المعنى الشعري خبرة الناقد قبل أن يحكم بناءه شاعرًا، ولعل هذا الحذق بصناعة الأدب وصياغة المعاني الشعرية كان وراء قول من قال مادحًا:


يـــا ثـــانـــيًـــا لـــلـــمـــعـــري
فـــي حـــســـن نـــظـــمٍ ونـــثـــرِ
وفـــــرط ظـــــرفٍ ونـــبـــلٍ
وغـــــوص فـــهـــمٍ وفـــكـــرِ[5]

****

(١) انظر عبث الوليد: ص ١٦٣، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٣١٤.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٧٦.

(٣) نفسه: ص ٤٧.

(٤) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤/ ٥٦٨، وعبث الوليد: ص ١٥٦.

(٥) نفح الطيب: ١/ ١٩١.

المبحث الأول
تشكل المعنى الشعري في المتن العلائي

لعل أقرب ما يمكن أن نصف به بناء المعاني في صناعة الشعر أنه - لدى أبي العلاء وباقي المحدثين - لعب فني جاد يضع الشاعر أسسه المنطقية من خلال التشكيل اللغوي للدلالات، قبل أن يستقل به المعنى نفسه من خلال تشكله الهيولاني وحلول الغاية الشعرية التعجيبية محل المقصد التواصلي الإفهامي.

وليصل الشاعر بمعانيه إلى الصياغات القادرة على الجمع الشعري بين الفاعلية اللغوية التواصلية والفاعلية التعجيبية، لا يكتفي بغريزته وخبرته وقدرته الذكية على التوليد والاختراع، ولكنه يعود إلى مخزونه الثقافي المتنوع ليستمد منه المفاتيح والحقول الدلالية الأولى القابلة لأن تشكل منها المعاني وتولد، وبدون هذا المخزون لم يكن الشاعر المحدث قادرًا على أن ينهب بعيدًا في صناعة المعنى، لأن الغرائز في عصور المحدثين أصبحت عاجزة عن أن تظل وحدها مستقلة بتوجيه الصناعة دون الاستعانة بالعقل وأحكامه. وقد كانت معاني أبي العلاء في مختلف دواوينه صورة لاستثمار مختلف المعارف والعلوم التي حصلها.

أولًا - المخزون الثقافي:

لعل أبا العلاء من بين كل الشعراء الذين عاصروه أو عاشوا قبله هو الشاعر الوحيد الذي لا يستعصي على الدارسين معرفة المشارب الثقافية التي تشبع بها، فمؤلفاته العديدة التي خاض فيها في الشعر والأدب ومختلف علوم اللغة والشريعة

ومقولات المتكلمين والفلاسفة تغني عن الرجوع إلى أشعاره لتعرف هذه المشارب، إلا أنها تلزمهم في الحين نفسه بالتساؤل عن مدى إفادته من معارفه المتنوعة في نظمه.

إن الحديث عن قوة الذاكرة الشعرية لدى شاعر كأبي العلاء قد يكون تحصيل حاصل، لأن الحذق بصناعة الشعر في عصور المحدثين وحوز قصب السبق فيها كانا رهينين بخصوبة هذه الذاكرة ومدى قدرة الشاعر على استثمارها، لكن هذا التنوع والغزارة العلميين في ثقافة الشاعر يبيح للدارس أن يتساءل عن مدى صمود الذاكرة الشعرية وقدرتها على منع ذاكرة ثقافية ثانية من أن تشاركها في التحكم في صناعة الشعر ومعانيه، وأقصد الذاكرة العلمية بمفهومها الممتد الذي يشمل كل المعارف المحصلة إلا الشعر.

وإذا كانت شعرية السقط والدرعيات تسمح للدارس بأن يفترض نظريًّا أن الذاكرة العلمية لم تستطع أن تجد لها مكانًا في هذين الديوانين رغم كون المنجز يشهد بخلاف ذلك، فإن تصور أبي العلاء النقدي لنظمية اللزوميات قبل البدء فيها ينبئ بأنه كان مطمئنًّا إلى أن ذاكرته العلمية ستمده بكل ما يريده من معان لبناء هذا الديوان الأخلاقي الذي أراد له أن يكون صورة لما يمكن أن يؤول إليه الشعر إذا ما اختار الشاعر نبذ رذيلة الكذب.

I - **الذاكرة الشعرية وبناء المعنى:**

أدرك كثير من النقاد القدماء - ومنهم أبو العلاء - أن الشعر ليس إلا إعادة إنتاج للمسموع[١] والمحفوظ من أشعار الآخرين، وأن الشاعر وهو يوسع محفوظه كالطفل لا يستطيع التكلم إلا إذا سمع اللغة من البالغين[٢]، و«اجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ»[٣].

ولافتقار الشعراء إلى هذه الذاكرة الشعرية كان الناشئة منهم ينصحون بحفظ الأشعار ونسيانها لتكون المعين الفني الذي تمتح منه المعاني وتولد.

(١) انظر رسالة الغفران: ص ١٩١.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢.

(٣) مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٤.

وتعد الذاكرة الشعرية المصدر الذي استمد منه أبو العلاء القسم الأوفى من معاني السقطيات والدرعيات، ويتضح من خلال تتبع أساليبه في الإفادة من هذه الذاكرة أنه كان يسلك مسلكين فنيين مختلفين، أحدهما معروف شائع وهو الأخذ بمفهومه النقدي الواسع[1] الذي تعد السرقات مبحثًا من مباحثه، والثاني قليل نادر لعل الشيخ كان أول من وسع استعماله وجعله طريقة فنية صريحة في تشغيل الذاكرة الشعرية، وأقصد تجاوز الاستزادة والتضمين إلى صهر معاني الشاعر واسمه وأخباره في معنى شعري مركب مولد يجعل النظم والتلقي تأملًا فنيًّا حاضرًا في نص محفوظ ماض كان في عصره حاضرًا.

١ - **المسلك الأول:** ويكون الأخذ[2] فيه معتمدًا على أساليب متنوعة كالنظر والاتباع والتوليد والعكس... وكان أبو العلاء كغيره من الشعراء يبني المعاني المأخوذة بناء يغطي على الأصل أحيانًا تغطية كاملة تمنع غير ذوي الخبرة من تذكره، ويعلن عنه أو يكاد أحيانًا أخرى.

وقد وقف الشراح وبعض النقاد المحدثين[3] عند ملابسات الأخذ في أشعاره - خصوصًا سقطياته ودرعياته - حائرين أمام قدرته الفنية على الجمع بين المجاهرة بالأخذ، وبين تطويع المعاني المأخوذة لتصبح كالمخترعة المبتدعة.

ولم تكن شبهة أخذ معاني الشعراء لتزعج الشيخ أو تشكك في أصالة حسه الشعري، وقد أوضحت في مبحث سابق[4] أنه يبدو في تصوره لتداول المعاني غير رافض لشعرية الأخذ، لأنه كان متيقنًا من أن القرآن وحده هو البيان الذي لم يحذ على مثال[5].

---

(١) انظر الصناعتين: ص ٢٠٢، وحلية المحاضرة: ٢/٢٨.

(٢) انظر التعريف بأساليب الأخذ في ح. المحاضرة: ٢/٢٨ - ٩٦، والصناعتين: ص ٢٠٢، والعمدة:١/٢٨٠، والمثل السائر: ٢/٣٦٢.

(٣) انظرالجامع: ٢/١٠٤٥ - ١٠٥٥، والحياة الأدبية: ص ٣٥٥ - ٣٦٧ وشاعرية أبي العلاء: ٢١١ - ٢٢٢، والنقد الأدبي الحديث: ٤٤٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) رسالة الغفران: ص ٤٧٢.

والشرط لديه في بناء ذاكرة القريض كون المحفوظ من جيد المنظوم، فما قيل في مدح الحسن بن علي – مثلًا – ليس فيه جيد يستحق أن يحفظ[1] في رأيه، وإعادة إنتاج المحفوظ المستجاد لا تثمر لدى الشاعر الحاذق إلا شعرًا جيدًا.

ولأهمية التذكر الشعري في تجويد الصناعة لم يكن الشيخ يجد أي حرج – وهو يشرح ديوان السقط – في أن يكشف بنفسه للقارئ عن الأصل الذي أخذ منه بعض معانيه.

فقد صرح بأن قوله:

أراكَ أراكَ الجـــزع جـفـن مـهـوم

وبـعـد الـهـوى بـعـد الـهـواء المـجـزع

مأخوذ «من قول الطائي: وانطوى لبهجتها ثوب السماء المجزع»[2]، وأن معنى قوله:

ولا ظـنـنـت صـغـارَ الـنـمـلِ يمكنـهـا

مشي علـى الـلـجِّ أو سـعـي علـى السـعرِ

قد ورد لدى «غير واحد من الشعراء المتقدمين والمحدثين»[3] كقول[4] أبي عبادة:

وكـــأنمـــا ســـود الـنـمـــال وحـمـرهـــا

دبَّـــــت بـــأيـــد فـــي قـــــراه وأرجـــل

وقد يكون النظر خفيًّا أو غير مقصود، ورغم ذلك يتعمد الشيخ أن ينبه عليه كقوله يشرح بيت السقط:

وتـــقـــتـــل أم لـــيـــلـــى أم عـــمـــرو

لمـــن يـــغـــدو ســمـــيـتـــهـــا قـتـيــلا

---

(١) إرشاد الأريب: ١٢٨/٣.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٣ أ/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٥٠٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٦٠.

(٤) نفسه: ورقة ٩ ب/ تحقيق: ص ٨، وانظر: ورقة ١٦ أ/ تحقيق: ص ٤٢، و٦٥ أ/ تحقيق: ص ١٨٦، و٨٠ أ/ تحقيق: ص ٢٣٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١٧٤٨/٣.

«وأم عمرو من كنى النساء، وكأن هذا البيت مبني على قول القائل: تصد الكأس عنا أم عمرو...»[1]. وقد يسكت عن الأصل الذي أخذ منه فيبدو المعنى كأنه جديد، كما نجد في مثل قوله:

وما أكثر المثني عليك ديانةً

لو أن حمامًا كان يثنيه من يثني

فالتبريزي يشرح البيت بقوله: «أي لو كان الثناء الحسن يرد الموت عن أحد لرد عنك»[2]، لكنه لا يشير إلى الأصل الذي ينظر إليه الشيخ.

والرجوع إلى الشعر القديم يكشف عن أنه كان ينظر نظرًا خفيًّا إلى قول زهير:

فلو كان حمدٌ يخلد الناس لم تمت

ولكن حمدَ المرء ليس بمخلد[3]

وقد كان من نتائج هذا التصور النقدي لفاعلية الأخذ في تجويد الصناعة الشعرية وقدرتها على مد النظم بالنفس الشعري الدلالي الذي تحتاج إليه الأبنية الشعرية، أن معاني أشعاره ومعاني السقطيات والدرعيات على الخصوص بدت استرجاعًا فنيًّا لما قاله الشعراء قبله في مختلف العصور، بدءًا بامرئ القيس وانتهاء عند أبي الطيب ومن عاصره من المتأخرين.

فمعاني الجاهليين حاضرة في قوله:

تأخر عن جيشِ الصباح لضعفه

فأوثقه جيشُ الظلام إسارا

فمعنى هذا البيت رغم كونه مليحًا لم يسبق إليه[4] قد نبه عليه في شعر امرئ القيس وإن لم يرد على هذه الصفة، لأنه «مبالغة في وصف الليل بالطول كما قال امرؤ القيس:

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٥ ب/ تحقيق: ص ١٨٧. وانظر بيت السقط في: سقط الزند/ شروح: ص ١٣٧٧.

(٢) الإيضاح/ شروح: ص ٩٣٢. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٣٣.

(٣) ديوانه: ص ١٩٠، والحيوان: ٣/٤٧٥.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥.

كـــأن الــثــريـــا عــلــقــت فـــي مــصـــامــهـــا

بـــأمـــراس كـــتَّـــانٍ إلـــى صُـــمٍّ جــنــدلِ

فذكر المعري إيثاق الليل القمر كما ذكر امرؤ القيس إيثاقه للثريا، فأفاد من الإشارة إلى طول الليل مثل ما أفاده امرؤ القيس، وزاد زيادة مليحة من ذكر غلبة جيش الليل لجيش النهار وأسره للقمر»[1].

ومثل ذلك قوله في وصف الليل أيضًا:

قـــطــعـــت بـــــه بـــحـــرا يـــعـــب عـــبـــابـــه

ولـــيـــس لـــــه إلا الـــتـــبـــلـــج ســـاحـــل

فقد شبه الليل بالبحر «كما فعل امرؤ القيس في قوله: (وليل كموج البحر أرخى سدوله)، وشبه التبلج بالساحل تتميمًا للمعنى. وهذا وإن كان في بيت امرئ القيس غير بين فإنه فيه مضمن»[2].

ويظهر أخذه من غير صفيه امرئ القيس في قوله:

ســـــرت لـــنـــا تـــــرمـــــحُ أبــــنــــاءهـــــا

فــــي الـــــجـــــو بــــلـــــق عـــــربـــيـــــات

أو نـــســـوة الـــــزنج بـــأيـــمـــانـــهـــا

لـــلـــرقـــص قـــضـــب نـــهـــبـــيـــات[3]

فالمعنى مأخوذ[4] من قول عبيد بن الأبرص أو أوس بن حجر:

كـــأن أقـــرابـــه لمـــا عـــلا شـــطـــبًـــا

أقـــراب أبـــلـــق يـــنـــفـــي الـــخـــيـــل رمـــاح

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٢٥. وانظر البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ٦٢٥.

(٢) نفسه: ص ٥٤٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٥٤٣.

(٣) سقط الزند /شروح: ص ٨٣٨-٨٣٩.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٣٩.

وقول لبيد:

أصـــاح تـــرى بـــريـــقًـــا هـــب وهـــنـــا

كـمـصـبـاح الـشـعـيـلـة فـــي الـــذبـــال

وقوله يصف طيب نار الممدوحين:

طـــابـــت لـطـيـب المـوقـديـن كـأنمـا

سـمـر تـــروح بـــه الحـــواطـــب مجـمـر

مخالفة[1] مقصودة لقول عدي بن زيد المشهور[2].

ومن أشعار الإسلاميين يأخذ بعض معاني الكميت[3] ووضاح اليمن[4] والعجاج[5]، ويبني وصفه للحرباء على بيت لذي الرمة[6] ويزيد عليه في قوله مصورًا الضفادع والحيتان:

وتـصـغـي وتـرنـي كـل خـلـق لـعـلـهـا

تـنـق ضـفـاديـهـا ويـلـعـب نـونـهـا

فهذا عند الخوارزمي «أحسن من قول ذي الرمة: (فيها الضفادع والحيتان تصطخب) على رواية من رواه بالخاء المعجمة، فإن أبا العلاء قد أعطى كل واحد من النوعين ما يليق به، فجعل للضفادع نقيقًا وللحيتان لعبًا، ولا كذلك ذو الرمة»[7].

ورغم ارتباط ذوق الشيخ بأشعار القدماء واصطفائه أبا تمام وأبا الطيب دون كل المحدثين، وجدت معاني هؤلاء مكانًا لها في أشعاره المجودة، فمعاني[8] البحتري وابن المعتز وغيرهما تتردد في قصائده كما ترددت معاني القدماء، فقوله في صفاء المياه:

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٢. وانظر في أخذه من النابغة: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٧٢ - ١٥٧٣.

(٢) قوله: رب نار بت أرمقها ... تقضِم الهندي والغارا. انظر العقد الفريد: ٥/٤٤٧.

(٣) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣٧.

(٤) انظر شروح التبريزي والبطليوسي والخوارزمي/ شروح السقط: ص ١٦٦٣ - ١٦٦٤. وانظر التنوير: ٢/١٣١.

(٥) انظر شرح البطليوسي/شروح: ص ٣٧٢. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٧.

(٦) انظر شرح التبريزي/ شروح: ص ١٣٥٢.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٠٤. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ٩٠٣.

(٨) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٣٢٧، وانظر: ص ١٦١٤.

مـيـاه لـو طـرحـت بـهـا لجـيـنًـا
ومـشـبـهـهـا لمـيـزت انـتـقـادا

يبدو كأنه «أراد أن يخالف الصنبوري في قوله:

كـأن الـزجـاجَ بـهـا قـد أذيـب
ومـاءُ الـلـجـين بـهـا قـد سـبـك

لأن الصنوبري جعل الماء لصفائه كأنه قد مزج به ماء اللجين، والمعري لم ير اللجين أهلًا لأن يمزج بهذه المياه»[1]. لكن يبدو أن معاني أبي تمام وأبي الطيب كانت أكثر المعاني الشعرية تسلطًا على نظمه[2]. واطراد النظر إلى الأشعار المحدثة يجعل تأثيرها واضحًا في أشعاره كلها وفي المجود منها على الخصوص.

وإذا كان معاني أبي تمام قد شغلت في أشعاره المجودة مكانًا لم تشغله أشعار أي شاعر قبله[3] محدثًا كان أم قديمًا، فإن أبا الطيب الذي اصطفاه الشيخ واتهم بالتعصب له، كان الشاعر الذي مده بأوفر قسط[4] من المعاني المأخوذة لأنه كان يعده أستاذه[5] الأول في الشعر. وقد أوجز ابن رشيق الحديث عن شغفه بمعاني أبي الطيب وتتبعه لها في قوله: «وعليه كان أكثر معوله»[6].

ولعل البطليوسي كان الشارح الناقد الذي استطاع أن يكشف عن معظم المعاني التي نظر فيها الشيخ إلى معاني أبي الطيب، مفيدًا في ذلك من خبرته بشعر هذا الأخير[7].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٨٧. وانظر البيت في سقط الزند: ص ٧٨٦.

(٢) كأنه ينظر إلى قول أبي تمام: نبئت عتبة يعوي كي أشاتمه... (ديوانه: ٤/٣٤٠)، في بيت السقط: رويدك أيها العاوي ورائي (سقط الزند/ شروح: ص ٢٨٦). وانظر معنى قول أبي الطيب: على قدر أهل العزم تأتي العزائم... (ديوانه: ٤/٩٤)، في بيت السقط: والعظيم العظيم يكبر في عيـ ... نيه منها قدر الصغير الصغير. (س. ز/ شروح: ص ٢٣٥).

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٢١٣، وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٤٥٦.

(٤) شاعرية ابي العلاء: ص ٢١٣.

(٥) الحياة الأدبية في الشام: ص ٣٦٣.

(٦) قراضة الذهب: ص ١٠٧.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٧٧.

ويتضح من مقارنته بين معاني الشاعرين أن أبا العلاء لم يكن يأخذ معاني صفيه أخذ العاجز، فقوله:

يعصي عميدَ الأمةِ المرتضى

من بين عينيه له ميسمُ

هو نفس المعنى الذي أراده أبو الطيب بقوله:

«قيامًا لمن يشفي من الداء كيُّهُ

ومن بين أذني كل قرم مواسمه[1]

لكن قوله:

علمت وأضعفها الحذارُ فلم تطر

من ضعفها فكأنها لم تعلمِ

«خلاف قول أبي الطيب:

تظن فراخ الفتخ أنك زرتها

بأماتها وهي العتاق الصلادمُ

لأن أبا الطيب ذكر أن فراخ العقبان ظنت الخيل أمهاتها فأنست بها، وأبو العلاء ذكر أن الرخم وفراخ العقبان علمت أن هذه الخيل ليست بأمهاتها وارتاعت منها»[2].

وكما يبدو الشيخ في بعض ما أخذه من هذا الشاعر مقصرًا عنه[3] يبدو في بعضه الآخر متفوقًا عليه، فقوله:

روض المنايا على أن الدماء به

وإن تخالفن أبدالٌ من الزهرِ

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٦٢-٨٦٣. ولنظر البيت في س. ز / شروح: ص ٨٦٢.

(٢) نفسه: ص ٣٣٧. وانظر في مخالفته له: شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٩.

(٣) نفسه: ص ١٠١.

«نحو قول أبي الطيب:

يـا مـزيـلَ الـظـلامِ عـنـي وروضـي

يـوم شـربـي ومـعـقـلـي فـي الـبـراز

وقد زاد عليه أبو العلاء بأن جعله روضًا للمنايا، وجعل الدم فيه بدلًا من الزهر في الروض، فجاء بما أغفله أبو الطيب مما يتم به المعنى، فكان قوله أرجح ومعناه أملح»[١].

إن معاني كل الشعراء السابقين - ومعاني أبي تمام وأبي الطيب على الأخص - كانت معينًا فنيًّا استقى منه الشيخ كثيرًا من معانيه الشعرية في السقط والدرعيات، لكن أهم ما يميز طريقته في الأخذ أنه لم يكن ينفر من المعاني التي كان أصحابها ينتسبون إلى مذاهب شعرية مستضعفة تخالف مذهبه البدوي الحضري.

فأراجيز العجاج ورؤبة كانت لديه من الشعر الخاثر العلبط[٢]، لكن الشيخ نفسه يصرح بأنه أخذ منها[٣]، وأشعار الحضريين أمثال عدي وعمر بن أبي ربيعة والعرجي ووضاح اليمن... مخنثة ضعيفة[٤] لا تليق بالمتجزلين من الشعراء، ورغم ذلك نجده يصرح بأنه أخذ منها بعض معاني أشعاره[٥].

ومن بين المذاهب الشعرية التي احتقرها[٦] أبو الطيب وتلميذه أبو العلاء مذهب السخف الذي روج له ابن الحجاج وابن سكرة وأبو الرقعمق والأحنف العكبري وغيرهم

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥٨. وانظر: ص ١٦٠.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الأول، ورسالة الغفران: ص ٣٧٧.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ١٧ أ/ تحقيق: ص ٤٥، حيث يصرح بأن قوله: (فأطمعن في أشباحهن سواقطًا ... على الماء حتى كدن يلقطن باليد)، مبني على قول العجاج: (باتت تظن الكوكب السيارا// لؤلؤة في الماء أو مسمارا). وانظر ديوان العجاج/ ع.ح: ص ٤٠٦، وفيه: تخال.. الكوكب الزهارا.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٢١٢.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠ ب/ تحقيق: ص ٢٢٧، حيث يذكر أن قوله: (فأرقنا طروقك لا أثيل ... مؤرقه الهجود ولا أثال)، مبني على قول وضاح اليمن: (أبو حنش يؤرقنا وطلق ... وعباد وآونة أثالا). شروح: ص ١٦٦٢.

(٦) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

من أهل السخافة والهزل، وقد كان من بين ما منع أبا الطيب من مدح المهلب افتتان هذا الوزير بهذه الطبقة من الشعراء[1]، لكن الشيخ لم يتحرج من أن ينظر في قوله جادًّا:

إلـــى الـلــه أشـكــو أنـنــي كـل لـيـلـةٍ
إذا نمـت لـم أعـــدم طـــوارق أوهــامـي

فـــإن كـــان شـــــرًّا فـهـو لابــــدَّ واقـــعٌ
وإن كـان خـيـرًا فـهـو أضـغـاثُ أحـــلامِ[2]

إلى قول الأحنف العكبري هازلًا:

وأبــــصـــرُ فـــي المـــنـــام بـكـل خـيـر
فـأصـبـح لا أراه ولا يــرانـــي

ولـــو أبــصــرت شـــــرًّا فـــي مـنـامـي
لـقـيـت الـشـر مـــن قـبـل الأذان[3]

ويظل أخذ معاني الشعراء من حيث هو مظهر فني للتذكر الشعري لصيقًا في معظمه بأشعاره المجودة التي انتسب بها إلى القريض قبل اعتزاله، أو عاد فيها إلى تجويد الصناعة قبيل وفاته، وأقصد سقطياته ودرعياته.

أما اللزوميات فقد كان نصيبها من الأخذ قليلًا بالقياس إليهما، فالشاعر كما ذكر في مقدمتها بناها على التزام الصدق والبعد عن الكذب، والبعد عن هذه الرذيلة كان يفرض عليه ألا ينظر إلى معاني الشعراء السابقين نظرته إليها في مرحلة السقط، لأنها ككل شعر جيد أكاذيب فنية لا يستغني عنها المجودون، وتذكيره القارئ بأن اللزوم من حيث قيمته الفنية نظم متوسط، اعتراف ضمني بأنه لم يفد من ذاكرته الشعرية إفادة مهيمنة في بناء هذا الديوان.

---

(١) انظر خزانة البغدادي: ١/٣٨٦.
(٢) س.ز / شروح: ص ٢٠٣٠.
(٣) انظر التنوير: ٢/٢٢٤.

وقد ذهب طه حسين إلى أن أصول الشعر الفلسفي الذي استحدثه أبو العلاء بنظمه اللزوميات توجد كلها في شعر أبي الطيب[1]، والتأمل في معاني هذا الديوان يكشف للقارئ عن أنه في بناء بعض المعاني اللزومية لم يفد من أشعار أبي الطيب فحسب ولكن من أشعار غيره أيضًا.

فقوله:

ونحن في عالمٍ صيغتْ أوائلهُ
على الفساد ففيٌّ قولنا فسدوا

وقوله:

وهكذا كان أهل الأرض مذ فُطروا
فلا يَظن جهولٌ أنهم فسدوا

ينظران[2] إلى قول أبي الطيب:

عرفت الليالي قبل ما صنعت بنا
فلما دهتني لم تزدني بها علما[3]

وتبدو مظاهر الأخذ الصريح واضحة في مثل قوله:

والعقل زينٌ ولكن فوقه قدرٌ
فماله في ابتغاء الرزقِ تأثيرُ[4]

الذي يعد استرجاعًا شعريًّا لقول أبي تمام:

ولو كانت الأرزاقُ تجري على الحجا
هلكنَ إذن من جهلهنَّ البهائمُ[5]

---

(١) مع أبي العلاء في سجنه: ص ٧٠.
(٢) انظر البيتين في اللزوم: ٣١٩/١ و٣٢٣.
(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٢٩/٤.
(٤) اللزوم: ٤٣٩/١.
(٥) ديوانه: ١٧٨/٣.

وإلى نفس المعنى ينظر بيت اللزوم:

لا تــطــلــبنّ بــآلــةٍ لــك رفــعــةً

قــلــمُ الــبــلــيــغ بــغــيــر حــظٍّ مــغــزلُ[1]

وقد نبه البطليوسي على مثل هذا النظر في إشارته إلى أن قول الشيخ في بيت اللزوم:

فـكـونـوا جـيـادًا أضـمـرت خـوف غـارة

صـوائـم إلا مـن شـكـيـم تـلـوكـهـا[2]

مأخوذ من قول أبي تمام:

فــي مــقــام تــلــوكــهــا الحــربُ فيه

وهــي مــوفــورة تــلــوكُ الــشــكــيــمــا[3]

وقد نبه في مواطن أخرى[4] على أخذه من الشعراء القدامى كالأفوه الأودي ولبيد وغيرهما، وهو ما يدل على أن اللزوميات لم تخل من معاني الشعراء السابقين، لكن هذا النوع من الأخذ لا يضعف ما ذهبنا إليه من أنه لم يفد من ذاكرته الشعرية في بناء معاني هذا الديوان الوعظي، لأن من شروط اشتغال هذه الذاكرة أن تكون الغاية من النظم شعرية جمالية، أي أن يكون الأخذ نظرًا شعريًّا لا يراعي إلا تجويد الصناعة، ولم يكن الشيخ في لزومياته يسعى إلى ذلك، ولذلك نعد ما ضمنه لزومياته من معاني السابقين تابعًا - من حيث الغاية من النظر إليه - للمعاني التي استمدها من باقي صنوف الخطاب الفكرية الأخلاقية.

---

(١) انظر خزانة الحموي: ص ٤٣٥.

(٢) اللزوم: ٢١٩/٢.

(٣) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء ص: ١٩٤، وانظر إشارته في ص ١٣٥ إلى أن بيت اللزوم: فكيف ترجى أن تثاب وإنما... مأخوذ من قول أبي فراس: عفافك غي إنما عفة الفتى ... إذا عف لذاته وهو قادر

(٤) انظر شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: ٦٧/١ و٦٨.

إن أهم خصيصة يتميز بها نظره إلى تلك المعاني في ديوانه هذا كونه مفرغًا من دلالته الشعرية الجمالية، فإفادته منها لم تكن فنية ولكن أخلاقية فكرية، والفكر الأخلاقي – لديه – كان عند نظم اللزوم نقيضًا للجودة الشعرية وحائلًا دون بلوغها.

ولا يعد هذا الاستثمار المحدود لبعض المعاني الشعرية في نظمه غير الشعري مناقضا لموقفه الرافض للشعر في مرحلة العزلة، فحذقه بقوانين الصناعة الذي مكنه من أن يطوع المقولات الفكرية العلمية في سقط الزند والدرعيات تطويعًا فنيًّا جماليًّا كما سنبين، مكنه أيضًا من تطويع المعاني الشعرية في اللزوم لغاية فكرية أخلاقية بعيدة عن المقصد الفني الجمالي.

أما المصدر الذي استقى منه الشيخ معظم معاني اللزوم فذاكرته العلمية واجتهاده الفكري، فالقضايا السلوكية التأملية[1] التي تعرض لها في هذا الديوان يمكن أن ترد في معظمها إلى أصول علمية فكرية متعددة ومتباينة، لكن هذه الأصول رغم تباينها وتعددها تشترك كلها في خصيصة واحدة ثابتة كونها مغايرة لما يتطلبه الشعر من معان.

٢ – **المسلك الثاني**: وهو الذي يكون فيه استثمار الذاكرة الشعرية في بناء المعاني معتمدًا على تشغيلها– أي الذاكرة – بطريقة يكون فيها الأخذ منزلة وسطى بين ما يسميه الاستزادة أو التضمين وبين الأخذ بمفهومه النقدي السائد.

وإذا كان النظر إلى أشعار الآخرين يقوم على إخفاء المعاني المنظور إليها والسكوت عن صاحبها، وتقديمها إلى المتلقي باعتبارها صياغة دلالية مخترعة يبدأ تاريخها بزمن نظم القصيدة أو المقطوعة، فإن ما يميز التضمين كونه إعلانًا صريحًا مقصودًا عن النص الشعري المأخوذ وإيماء ضمنيًّا شبه صريح إلى صاحبه.

---

(١) انظر الحياة الأدبية: ص ٢٢٦.

ويبدو أن هذه الطريقة في الإفادة من الذاكرة الشعرية كانت معروفة لدى القدماء أنفسهم، فالشيخ قد نبه على أن قول أبي تمام:

إذا تذكرتكَ ذكرتني

«قد ذُلَّ مَن ليس له ناصرُ»

«من التضمين الذي يعرفه المحدثون، كانوا في أول الأمر يسمونه استزادة، وهذا المصراع في شعر قديم ينشده النحويون:

قامت تبكيه على قبرِهِ

من لي من بعدك يا عامرُ

تركتني في الدار ذا غربةٍ

قد ذل من ليس له ناصرُ

وقد كانت الشعراء في القديم يأخذ أحدهم البيت المشهور من شعر غيره فيزيده في شعر نفسه على المعنى الذي يسمى التضمين»[1].

والمشهور في التضمين أن يكون مبنيًّا على أخذ نصف بيت أو بيت بأكمله دون تغييره، وذلك تجنبًا لالتباس الأشعار المستزادة بنظم الشاعر المستزيد، وقد وقف الشيخ عند مثل هذا الالتباس في تنبيهه على أن البحتري في مدحه لبني السمط وجه إليهم ببيتين لنهشل بن حري الدارمي، فنسبا إليه ورويا في ديوانه واتهم بانتحالهما[2]، ورجح أن يكون الشاعر قد تمثل بهما[3] فظن بعض الرواة أنه نسبهما إلى نفسه، لكن الغاية الفنية من مثل هذه الاستزادة المعلنة تظل في رأيه وسيلة توسل بها بعض الشعراء إلى تحسين الكلام.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د أبي تمام: ٣٥٣/٤.

(٢) انظر ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٥٥.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٨٠/ تحقيق: ص ٢٢٦.

فبيتا التغلبي:

تصدُّ الكأسَ عنَّا أم عمرو
وكان الكأسُ مجراها اليمينا

وما شرُّ الثلاثة أم عمرو
بصاحبك الذي لا تصبحينا

ينسبان أيضًا إلى عمرو بن عدي اللخمي، وهو الراجح لدى الشيخ، و«لعل عمرو بن كلثوم حسن بهما كلامه واستزادهما في أبياته»[1].

ويفسر تحسين الكلام - من حيث هو غاية فنية للتضمين - ولع الشيخ في أشعاره بما يمكن أن يحمل على الاستزادة، فقوله في عينيته السقطية:

من قال صادقْ لئامَ الناسِ قلتُ لهم
قول ابن الأسلت قد أبلغت أسماعي[2]

تضمين صريح لبيت ابن الأسلت المشهور:

قالتْ ولم تقصد لقيل الخنا
مهلاً فقد أبلغت أسماعي[3]

لكن تتبع استزاداته يبين عن أنه آثر أن ينحو بها منحى يجعلها تبتعد عن النقل الحرفي للأصول المضمنة، لكن دون أن تخفى خفاء الأخذ والسرقات.

وتقوم هذه الطريقة في استثمار الذاكرة الشعرية على صهر أبيات بعض القصائد ومضامينها وأسماء أصحابها وأخبارهم في بناء شعري واحد، وصوغها صياغة تجعلها معنى مركبًا يومئ إلى القصيدة أو القصائد القديمة وصاحبها، ولعل

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٢٧٨.

(٢) س.ز/ شروح: ص ٧٥٦.

(٣) أنظر المفضليات: ص ٢٨٤، وانظر العقد الفريد: ٥/٤٦٦، حيث يحتج بهذا البيت على السريع الثالث (الأصلم السالم)

هذا الأسلوب في الإفادة الفنية من المحفوظ الشعري هو بعض ما عناه ابن رشيق بقوله: «ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير به إشارة، فيأتي به كأنه نظم الأخبار أو شبيه به... فهذا النوع أبعد التضمينات كلها وأقلها وجودًا»[1].

وعدم شيوع هذه الطريقة بين الشعراء يجعلنا نعتقد أن أبا العلاء المعري كان يتعمد الإكثار منها لتصبح أحد الأوجه الفنية لكتابته الشعرية، ولا نزعم بهذا أنه كان سباقا إليها، فمثل قول أبي تمام: (ما ربع مية معمورًا يطيف به...)[2]، وقول البحتري: (وكذاك طرفة حين أوجس ضربة...)[3]... شاهد على أن بعض الشعراء كانوا يسلكون أحيانا هذه الطريقة في تضمين أشعارهم معاني أشعار السابقين وأخبارهم، لكن الشيخ يظل رغم ذلك الشاعر الذي وسع الاستزادة كمًّا وكيفًا، وجعلها بمبالغته في استعمالها أسلوبًا في إغناء المعاني لا هو بالأخذ ولا هو بالتضمين الصريح.

إن معرفة الشيخ بمعاني أشعار سابقيه وأخبارهم لا تتجلى – فحسب – في علمه بدقائق هذه الأخبار ومصادرها المتنوعة كما يتضح من مثل قوله: «وهذه أخبار البحتري الشاعر تقرأ وتنسخ، لم يزعم أحد من الرواة أنه كان يستصحب صُرَدًا أو غيره من الطير»[4].

ولكنها تتجلى أيضًا في وفرة ما اختزنته ذاكرته منها وفي إحاطته بشواردها، ورغم ذلك نلاحظ أنه آثر ألا يبتذل هذه المعارف بتأليف كتاب مدرسي في أخبار الشعراء وأشعارهم.

---

(١) العمدة: ٢/٨٨.

(٢) المقصود قوله: ما ربع مية معمورًا يطيف به ... غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١/٥٦.

(٣) قوله في الديوان: ٣/١٧٩٣: وكذاك طرفة حين أوجس خيفة ... في الرأس هان عليه قطع الأكحل. وانظر خبر الرسالة ومقتل طرفة في خزانة الأدب: ١/٤١٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٣٤١.

والتفسير الذي نجده لذلك ميل حسه الشعري إلى استثمار هذا المخزون استثمارًا فنيًّا من خلال تحويله إلى معان شعرية يحسن بها أشعاره بتضمينها إياها.

ويقوي هذا التفسير أنه بدا بعد تطليقه للشعر حريصًا في رسائله ومصنفاته الأدبية الأخرى على نقل فاعلية التذكر الشعري إلى نثره الفني، فترسله ملئ بمثل إشارته إلى أن تأبط شرًّا «كان يدعي أنه لقي الغول ويصف ذلك في الشعر»[1]، وأن المستوغر السعدي سمي بذلك لقوله:

ينشُّ الماءُ في الربلات منها
نشيشَ الرضفِ في اللبن الوغيرِ[2]

وإشارته إلى وجناء أبي دهبل الجمحي وإفراطه في وصفها[3]، وإلى صمم الكميت[4] وشغف[5] سحيم بعميرة ونصيب بسعدى، وعشق[6] الحادرة سمية وقيس ليلى وكثير عزة وجميل بثينة.

ولعل الفصول والغايات - لتسلل الشعرية إليه[7] - كان أغنى مصنفاته غير المنظومة بهذه الإشارات.

وتأثيرها في خصوبة البناء الفني لا يخفى عن المتلقي في مثل قوله مضمنًا بعض معاني قصائد ذي الرمة والنابغة وزهير وعنترة ولبيد وجرير: «...إن مية غيلان كمية زياد، الميتان ميتتان، صار زيادة في التراب زياد وغودر ذو الرمة رميما... أيتها الدمنتان لأم أوفى والعبسية بالجواء، كأن زهيرًا وعنترة لم ينطقا في المنزلة ميما... كأن ابن حجر لم يله بهر، ولبيدًا لم يقف بالديار، وجريرًا ما ذكر أماما...»[8].

---

(1) الفصول والغايات: ص ٣٨٨.
(2) نفسه: ص ١٦٤.
(3) نفسه: ص ٢٨١.
(4) نفسه: ص ٤١٥.
(5) رسالة الغفران: ص ١٣٤.
(6) نفسه: ص ٤٠٠ - ٤٠١.
(7) انظر ما تقدم: القسم الثاني.
(8) الفصول والغايات: ص ٤٣٠ - ٤٣١ و٤٤٣.

وإذا كانت فاعلية الاستزادة قد استطاعت أن تضفي على نثيره نفسه بعض ملامح الشعر، فمجيئها في منظومه كان وجهًا لتكامل التجويد والتعجيب في كتابته الشعرية.

وقد حقق الشيخ هذا التكامل من خلال لعب فني يبرز فيه المعنى الحاضر بمعنى سابق مستزاد قد يكون مماثلًا له أو مناقضًا له. والمماثلة كقوله في رثائه لأمه يذكر للاعتبار هلاك الثعبان السام بعد أن كان ينشر الموت بين الكائنات:

حبابٌ تحسبُ النفيان منه
حبابًا طار عن جنبات جامِ

يهمُّ شمام أن يدعى كثيبًا
إذا نفثَ اللعاب على شمامِ

مشى للوجه مجتابًا قميصًا
كلأمة فارس يرمى بلام

كدرعِ أحيحةِ الأوسيِّ طالت
عليه فهي تسحب في الرغامِ

نسيب معاشر ولدت عليهم
دروعهم فصارت كاللزامِ

كدعوى مسلم ليزيد حمل الشـ
ـسَوابغ في التغاور والسلام

وقد أوضحها الشيخ نفسه في شرحه لدلالة العلم المستزاد بقوله: «... كدعوى مسلم، أي مسلم بن الوليد الشاعر، مدح يزيد بن مزيد الشيباني فوصفه بأنه في السلم لا يزال عليه درع مخافة أن تحدث حادثة تحوجه إلى لبسها، وذلك قوله:

تراه في الأمن في درعٍ مضاعفةٍ
لا يأمن الدهر أن يؤتى على عجلِ

والمعنى أن هذا الصل لا يزال لابس درع ولدت عليه، فهو لا يفارقها»[1].

(١) ضوء السقط: ورقة ٦٨ ب/ تحقيق: ص ١٩٥. وانظر البيتين في س. ز/ شروح: ص ١٤٤٤-١٤٥٠.

ومثل ذلك قوله في الدرع مومئًا إلى مزرد بن ضرار:

غدت معقل الزراد قبل مزرد
ومعقله وقبل غارة سنجالِ

و«غارة سنجال» استزادة مومئة إلى قول الشماخ: (ألا يا اصبحاني قبل غارة سنجال)[1]. أما الاستزادة المبنية على المناقضة فنجدها في مثل قوله:

ليست كنارِ عديٍّ نارُ عاديةٍ
باتت تشبُّ على أيدي مصاليتا
وما لبينى وإن عزت بربتها
لكن غَذَتْها رجال الهند تربيتا

ويشرح الشيخ نفسه هذه الاستزادة بقوله: «وعديٌّ: ابن زيد العبادي، والمعنى أنه قال:(يا لبينى أوقدي النارا)[2]... والغرض أن نار هذه العادية ليست كنار عدي في نفعها»[3]. ومثل ذلك في المناقضة إيماؤه إلى قول البحتري: (والنبع عريان ما في عوده ثمر)[4]، وقوله: (ما أنصفت بغداد حين توحشت)[5]، وذلك في قوله:

وقال الوليد النبع ليس بمثمر
وأخطأ سرب الوحش من ثمر النبع[6]

وقوله:

ذم الوليد ولم أذمم جواركم
فقال ما أنصفت بغداد حوشيتا[7]

---

(١) انظر ديوانه: ص ٤٥٦، وانظر التنوير: ٢/١٧٠.

(٢) قوله: يالبينى أوقدي النارا ... إن من تهوين قد سارا
رب نار بت أرمقها ... تقضم الهندي والغارا
انظر الأغاني: ٢/١٤٧ (دار الكتب).

(٣) ضوء السقط: ورقة ٧٦ ب/ تحقيق ٢١٦. انظر البيتين في: س. ز/ شروح: ص ١٥٥٥ - ١٥٥٧.

(٤) ديوانه: ص ٢/٩٥٤.

(٥) ديوانه: ٢/١١٣٢.

(٦) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٦٢ب/ تحقيق: ص ١٧٩.

(٧) س. ز/ شروح: ص ١٣٤٨. وانظر ضوء السقط: ورقة ٧٨أ/ تحقيق: ص ٢٢٠.

لكن التماثل والتناقض لا يغيران من الفاعلية الجمالية للاستزادة، لأن هذه الطريقة في التذكر الشعري تظل في كلا الحالين إغناء لشعرية المعاني، من خلال اتفاق ضمني مسبق بين الشاعر والمتلقي على مرجعية واحدة واسترجاع مشترك ينتقل فيه الشاعر من موقع التذكر إلى التذكير، وأعني بذلك أن أبا العلاء الذي يكون متذكرًا للمحفوظ الشعري يصبح مذكرًا للمتلقي به بأن يسهل له سبل الاستحضار التي يسدها الأخذ والسرقات الخفية، فتكون شعرية المعنى الذي يبنيه هي نفسها شعرية الاستحضار.

وتكمن جودة فن الاستزادة في كونه يسمح للمتلقي وهو يسترجع بأن يتلقى في آن واحد نصين ومعنيين شعريين يتقمص كل واحد منهما الآخر دون أن يلتبس به أو يخفى فيه كالسرقات.

فالمعنى الشعري لبيت السقط:

بنازلةٍ سقط العقيقِ بمثلها
دعا أنمعَ الكنديِّ في الدمن السقط[1]

متقمص معنى مطلع معلقة امرئ القيس المشهور: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى......)[2]، والكشف عن جمالية تقمص رهين ببداهة الاستحضار وسرعته لدى المتلقي، ولحث هذه البداهة على الاستجابة يلجأ أبو العلاء إلى المنبهات المحفزة، وهي مفاتيح دلالية تسمح للمتلقين بالاستحضار السريع للمعاني المستزادة التي تتضمنها معانيه.

ويتبين من استقراء الأشعار التي سلك فيها هذا المسلك أنه يستعين غالبًا بأسماء الشعراء، ثم بأسماء معشوقاتهم أو الأطلال والربوع التي وقفوا عليها في أشعارهم،

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٦٠٨.

(٢) انظر جمهرة أشعار العرب: ص ١٢٥.

أو النوق التي رحلوا عليها، أو العدد التي لبسوها، أو ما سوى ذلك من الموضوعات التي وصفوها وشهروا بها والأخبار التي حكيت عنهم فتداولتها الرواة.

فذكره أحيحة بن الجلاح ودرعه في بيت السقط:

كدرع أحيحة الأوسيِّ طالت

عليه فهي تسحب في الرغام[1]

يحيل على نفس الخبر الذي يحيل عليه ذكر ربيع في درعيته السينية:

ربيع حديد راع قيس بمثله

ربيعًا إلى أن خان والخل خالس[2]

لأن البيتين كليهما إيماء إلى قصة درع قيس بن زهير التي كان قد أخذها من أحيحة فخانه فيها الربيع بن زياد بأن سرقها منه[3].

وإذا كان تشبيه الدرع بالحية في نفس السينية يعد نوعًا من التصوير الفني المحض، فإن ربط هذه الحية بزياد وشعره في قوله:

وإلا فأخرى ساق في الشعر وصفها

زياد كسته معوزًا إذ يمارس

كاف لنقل المتلقي من أخبار أحيحة إلى معاني قصيدة أخرى يقول فيها النابغة الذبياني:

فبتُّ كأني ساورتني ضئيلةٌ

من الرقشِ في أنيابها السمُّ ناقعُ[4]

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٤٤٧.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٥٣. ورواية التبريزي والخربي (التنوير: ٢/١٩٨) والخل جالس.

(٣) انظر شرحي التبريزي والبطليوسي/ شروح: ص ١٤٤٧ – ١٤٤٨، حيث خبر الدرع.

(٤) ديوان النابغة / شكري فيصل: ص ٤٦.

ومثل ذلك في التنبيه إشارته إلى وقفة العجاج في سمسم[١].

إن كثرة الاستزادة في شعره تجعله يبدو كأنه كان يريد أن يجعلها مظهرًا فنيًّا آخر للأخذ إن لم يصبح بديلًا منه، وأكثر ما جاء به منها كان في السقط والدرعيات، وأقرب ما نفسر به هذه الكثرة رغبته في تجويد الصناعة لأن الاستزادة كما أوضح هو نفسه من الأساليب المحسنة للكلام[٢]، وهذان الديوانان هما وجها الشعر الجيد في منجزه، لكن اللزوميات لم تستثن من هذا الاختيار، فما بني منها على التضمين غير قليل.

ومما بناه منها على الاستزادة قوله مضمنًا خبر المتلمس وصحيفته:

وإن كتاب المهر في ما التمسته

نظير كتاب الشاعر المتلمس[٣]

وقوله مومئًا إلى خبر جبن حسان بن ثابت:

وما نفسُ حسان الذي شاعَ جبنهُ

بأسلم من نفس الكمي المخالسِ[٤]

ومثل ذلك في الاستزادة قوله مضمنًا خبر بغض الخنساء لدريد بن الصمة ورفضها له عندما خطبها:

وما أرضاكَ رأي من دريدٍ

غداةَ يروم قربًا من خناسِ[٥]

وقوله مومئًا إلى قصة هلاك أبي خراش الهذلي لذيغًا وموت أبي ذؤيب الهذلي حزينًا:

---

(١) المقصود قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٧: هل سمسم في ما مضى عالم ... بوقفة العجاج في سَمْسَم. وهو يومئ إلى قول العجاج: يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي ... بسمسم أو عن يمين سمسم، ديوانه: ص ٢٨٩.
(٢) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن المسلك الثاني لاستثمار الذاكرة، ورسالة الغفران: ص ٢٧٨.
(٣) اللزوم: ٢/٤٢.
(٤) نفسه: ٢/٤٤.
(٥) نفسه: ٢ /٥٦.

وحـــتــفُ مــثـل حــتــفِ أبـــي نؤيـــبٍ
ونــكــز مــثــل نــكــز أبـــي خـــــراشِ[1]

أما الاستزادة التي يبنيها على معاني الأشعار السابقة فنجدها في مثل قوله مستحضرًا بيت امرئ القيس المشهور[2]:

ألـــم تـــر لامـــرئ الـقـيـسِ بــن حـجـر
بـكـى مـتـشـبـهًـا بـفـتـى حـــــذامِ[3]

وقوله مسترجعًا وصف نفس الشاعر للبرق[4]:

كـــأن بـريـقًـا لامـــرئ الـقـيـس لامـعًـا
أَغَــــصَّ جـمـيـع الـشـائـمـين بـريـق[5]

وكما استحضر هاته الأسماء وأخبارها وأشعارها في لزومياته، استحضر أيضًا الشنفرى وعبيدًا وزهيرًا وأوسًا ولبيدًا والبرجمي وجريرًا والكميت وبشارًا وأبا نواس وأبا العتاهية وأبا تمام... وأخبارهم، لكن المقارنة السريعة بين استزادات اللزوم واستزادات السقط والدرعيات تبين عن برودة ما ورد منها في ديوان الصدق بالقياس إلى الديوانين الآخرين، ولا يعد ذلك مخلًّا بتصوره لشعرية التذكر، فما جاء به منها في لزومياته لم يكن لتحسين الكلام وتجويد النظم، لأن ما قصد إليه من تأليف هذا الديوان كان غير ما قصد إليه من نظم السقط قبله، ولكنه كان للاعتبار والتذكير بخسارة صفقة الدنيا ومتعها الزائفة، أي تقوية لفاعلية الموعظة وبرهنة على صدق النصيحة التي بنيت عليها لزومياته.

---

(١) اللزوم: ٢/٧٦.
(٢) قوله: عوجا على الطلل المحيل للاتنا ... نبكي الديار كما بكى ابن حذام. ديوانه: ص ١١٤.
(٣) اللزوم: ٢/٤٦٧.
(٤) قوله: أصاح ترى برقًا أريك وميضه ... كلمع يدين في حبي مكلل. جمهرة أشعار العرب: ١/١٦٦.
(٥) اللزوم: ٢/٢٠٥.

فعقد الزواج كتاب يخفي – لديه – هلاكًا كالذي حملته صحيفة المتلمس لحاملها، والموت لا يفرق إذا حان الأجل بين جبان كحسان وبين من تجلد وثبت... وخلفية الاعتبار هذه وإن ظهرت في بعض مراثيه السقطية لا تحمل نفس الشحنة الفكرية الأخلاقية التي تحملها في اللزوم لأن بناءها في السقط كان شعريًّا فنيًّا، بينما كان البناء في الديوان الثاني فكريًّا أخلاقيًّا وإن لبس ثوب الصناعة الشعرية، ولهذا الاختلاف بين الغاية الفنية الجمالية للاستزادة في السقط والدرعيات، وبين غايتها الفكرية الأخلاقية في اللزوم، بدا الشيخ في ما جاء به منها في هذا الأخير ميالًا إلى تضمين معاني الأخبار أكثر من معاني الأشعار، لأن أخبار الماضي إخبار عمن هلكوا ورحلوا عن الدنيا، وليس أدعى إلى الاعتبار من النهاية التي تذوقها كل نفس.

II - الذاكرة العلمية وبناء المعنى:

اتفق الخويي والبطليوسي والخوارزمي في تقديمهم لشرح السقط على تذكير القارئ بأن هذا الديوان يضم من الإشارات والنكت العلمية ما يجعل معانيه مستغلقة[1] على غير أهل العلم، وصرح البطليوسي بأن الشيخ أراد أن يري الناس معرفته بالأخبار والأنساب وتصرفه في جميع أنواع المعارف الأدبية والشرعية والفلسفية فصرح بذلك في شعره ولوح، وذهب إلى أن من «تعاطى تفسير كلامه وشعره، وجهل هذا من أمره، بَعُد عن معرفة ما يومئ إليه وإن ظن أنه عثر عليه»[2].

وقد علل شرحه لشعر الشيخ بأنه رأى الناس يخبطون فيه خبط العشواء ويفسرونه بغير الأغراض التي أراد والأنحاء[3]. ولم يخف الخويي شكه في قدرة العلماء أنفسهم على فهم إيماءات أشعاره إذا لم يكونوا ممن درسوا الفلسفة والحكمة[4].

(١) انظر التنوير: ١/ ٤ – ٥، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥، والانتصار: ص ٤٧، وشرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧.

(٢) الانتصار: ص ٤٧.

(٣) نفسه: ص ٥٢.

(٤) انظر التنوير: ١/٥، حيث قوله: «اجتمعت لي أدوات الاستقلال بكشف خفايا أسراره وحل معاقده والتلويح إلى مرامزه، لما اصطبحته من سلافة أفانين العلوم... إذ كنت بدأت بإتقان فن الأدب... ثم ارتقيت إلى علم الشرع... ثم تدرجت إلى أجزاء الحكمة طبيها وعقليها... ومن يؤتى الحكمة فقد أوتي خيرًا كثيرًا، ففطنت لمعاني أبياته التي هي مودعات الحكم مضاهية جوامع الكلم، وما من فن من فنون العلم إلا وفي المدون إشارة إليه...».

والملاحظ - إذا نحن استثنينا إشارة البطليوسي إلى أن الشيخ سلك بهذه الطريقة غير مسلك الشعراء[١] - أن شراح شعره لم يعدوا ذلك عيبًا يحسب عليه أو مزية تحسب له، لكن ابن سنان رغم تلمذته له عد ذلك ضعفًا في الصناعة، لأن من مظاهر الخبرة بمواضع الألفاظ في رأيه «ألا يستعمل في الشعر المنظوم والكلام المنثور من الرسائل والخطب ألفاظ المتكلمين والنحويين والمهندسين ومعانيهم، والألفاظ التي تختص بها أهل المهن والعلوم، لأن الإنسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم وكلام أصحاب تلك الصناعة»[٢].

ولا يبدو هذا الرأي غريبًا من تلميذ أراد أن يبني شهرته على مخالفة شيخه، فالبحتري الذي استضعف أبو العلاء أعاجيبه[٣]، كان لدى ابن سنان الشاعر الذي فاق القدماء والمحدثين في حسن السبك والحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني[٤]، ومن علامات تفوقه لديه أن المعاني في شعره باهرة لا يحتاج إلى الفكر في استخراجها، وهي خصيصة يبعد عنها شعر أبي العلاء بعدًا صريحًا بما يتضمنه من أخذ علمي.

ولم تكن الطريقة التي عابها الخفاجي على شيخه جديدة في الكتابة الشعرية، فبعض ما جاء في شعر أبي نواس[٥] وأبي تمام[٦] وأبي الطيب[٧] ومهيار[٨] وغيرهم... شاهد على أن استقرار المعارف النقلية والعقلية قد زود الشعراء المحدثين بمخزون علمي، يمدهم - مختارين أو غير مختارين - بمعان جديدة لم تكن ميسرة للشاعر

---

(١) الانتصار: ص ٤٧.

(٢) سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) سر الفصاحة: ص ٧٢.

(٥) انظر قوله يرد على النظام المعتزلي: لا تحظر العفو إن كنت امرءًا حرجًا ... فإن حظركه في الدين إزراء، ديوانه: ص ٧.

(٦) انظر قوله مومئًا إلى مذهب جهم بن صفوان: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه: ٣٠/١.

(٧) انظر قوله مستثمرًا أقوال النحاة: إذا كان ما تنويه فعلًا مضارعًا ... مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم. ديوانه: ٩٨/٤.

(٨) انظر قوله: زيدتهم شرفًا وبعضهم ... لأبيه مثل الواو في عمرو. ديوانه: ٣٧٢/٢.

القديم في عصور السليقة الشعرية، وهذا ما يجعل استثمار الذاكرة العلمية خصيصة من خصائص الشعر المحدث.

وإذا كان خلو الشعر الفصيح من المعاني المستقاة من العلوم ومصطلحاتها يفسره تأخر ظهورها إلى ما بعد نزول القرآن الكريم، فإن زهد آخر جيل من الفصحاء في عصر بني أمية في هذه المعاني يعود إلى عامل ثقافي يتمثل في ضيق مفهوم الفصاحة نفسه، فاستشهاد العلماء بالشعر كان مشروطًا بفصاحته وبعده عن الفساد اللغوي، ومن بين أسباب الفساد الاختلاط بالحضر، والحضر يكتبون ويقرأون.

وعندما يشبه الشاعر البدوي مقلة ناقته في استدارتها بحرف الميم[1] أو يصور تأثير الخمرة في مشية السكران بمثل قوله:

تخطُّ رجلاي بخط مختلف

تكتبان في الطريق لام ألف[2]

يكشف ضمنيًّا عن أنه يعرف الحروف وكتابتها فيفتضح أخذه من أهل الحاضرة وتأثره بفساد لغتهم، ويضعف شعره عن أن يكون شاهدًا فصيحًا يدونه العلماء ويحتجون به، ولم يكن الشعراء قبل انتهاء عصور الاستشهاد يرضون لأنفسهم أن ينسبوا إلى فساد السلائق، ولذلك كانوا يتحاشون في أشعارهم المعاني التي يستطيع العلماء أن يستدلوا بها على أنهم فقدوا سلائقهم بتعلمهم القراءة والكتابة وتحصيلهم المعارف من أهل الأمصار، فيشككون في فصاحتهم.

ولم يكن الشعراء المحدثون يواجهون هذه الشبهة لأن العلماء أعفوهم من كلفة إخفاء المعارف عندما رفضوا الاحتجاج بأشعار المولدين، فكان ذلك سببًا في تحرر الشعر من سلطة العلماء ومجاهرة الشعراء بمعارفهم المتنوعة من خلال بناء المعاني الشعرية عليها.

---

(١) انظر قول ذي الرمة: كأنما عينها منها وقد ضمرت ... وضمها السير في بعض الأضا ميمُ: ديوانه ١/٤٢٥.

(٢) انظر خزانة الأدب: ١/٤٩.

ولعل ما اختص به أبو العلاء في استثماره للذاكرة العلمية هو تأصيله فنية المعنى العلمي الشعري من خلال مبالغته في بناء هذا النوع من المعاني، رادًّا بذلك الآراء النقدية التي عابت على أبي تمام وطبقته كلفهم بمضامين العلوم وتحويلهم الشعر إلى حكمة، ومحفزًا ابن الأثير على أن يقول بعده مبطلًا زعم ابن سنان أن الفصاحة في الشعر لا تكون إلا في البعد به عن مصطلحات العلوم وموضوعاتها: «ولكنه شذ عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه ويحيد عنه لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»[1].

ويبدو ولع الشيخ بالعلوم ومفاهيمها واضحًا في عنايته الخاصة بمصطلحاتها واستطراده في مختلف مؤلفاته إلى التعريف بها والتأريخ لاستعمالها[2] والمقارنة بين مفاهيمها[3] وبناء ترسله عليها[4]، ولم يكن بناء معاني الشعر على ما أفاده من علوم عصره إلا مظهرًا لهذا الولع.

والواضح من تتبع الشواهد تأثير الذاكرة العلمية في نظمه أنه لم ينس في بناء معانيه الشعرية أي علم من العلوم التي حصلها، بدءًا بالعلوم الشرعية وانتهاء عند الحكمة الفلسفية بعلومها المختلفة.

---

(١) المثل السائر: ٢/٣٥٦.

(٢) انظر مثلًا وقوفه عند مفهوم التضمين والسلسلة والتجميع والحذذ، في الصاهل والشاحج: ص٥٣٧ و٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ – ٤٤٦.

(٣) انظر ضوء السقط: ورقة ٦٤ ب/ تحقيق: ص ١٨٤، حيث يقارن بين مفهوم مصطلح القطع لدى الكوفيين والحال لدى البصريين.

(٤) انظر مثلًا قوله في الفصول والغايات: ص ١٣١: «ألتفت إلى تنويني فأجدها متتابعة كحركات الفاصلة الكبرى ... فارحمني رب إذا صرت في الحافرة كالمتقارب وحيدًا في الدائرة وهجرني العالم هجر النون العجمات».

فقوله في الإبل:

ولو وطئت في سيرها جفن نائمٍ
بأخفافها لم ينتبه من منامهِ

وأعيس لو وافى به خرق مخيطٍ
لأنفذه من ضمره وانضمامه[١]

ينظر في ظاهره إلى قول الخبز أرزي:

نبتُ من الشوق فلو زُجَّ بي
في مقلةِ النائمِ لم ينتبه

وكان لي فيما مضى خاتمٌ
فالآن لو شئت تمنطقت به[٢]

لكن المعنى في جوهره مقتبس[٣] من قوله تعالى: [حتى يلج الجمل في سم الخياط][٨٩]، بينما يمتح قوله في بيت السقط:

قلْ للذي عرفت حقيقتهُ بهِ
إذ لا يقامُ على الدليلِ دليلُ

من علم المنطق لأنه «يريد أن البرهان لا يحتاج في صحته إلى برهان. ولو لزم أن يكون للبرهان برهان للزم أن يكون لبرهانه برهان ويستمر ذلك إلى ما لا نهاية، وهذا يوجب ألا يكون شيء معلومًا»[٤].

(١) س. ز / شروح: ص ٤٩٣ – ٤٩٤.
(٢) العمدة: ٢/٦٤. وفي الوساطة (ص ٤٢٠) غير منسوب: ذابَ فلو زُجَّ بِجُسْمانِه ... في ناظرِ الوَسْنانِ لمْ ينتَبِهْ.
(٣) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٩٥.
(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٧٤. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٨٧٣.

وبين الكتاب والسنة وعلوم الأوائل يستثمر الشيخ معرفته بأيام العرب[1] وأنسابهم وتاريخهم وأمثالهم[2]، والسيرة النبوية[3] وأخبار الصحابة، وخبرته بصناعة الغناء والموسيقى وما سوى ذلك من المعارف، لكن الملاحظ أنه كان أميل إلى بناء المعاني على مصطلحات علم الفقه واللغة والمعارف الفلكية.

فقوله:

وربَّ ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماعِ
بضربتين لطهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراعِ
وكم قصرنا صلاةً غير نافلةٍ
في مهمهٍ كصلاة الكسف شعشاعِ
وما جهرنا ولم يصدح مؤذننا
من خوف كل طويل الرمحِ خداعِ

يصور الرعب الذي ملأ النفوس فجعل المصلين يتممون ويسرون صلاة الجهرية ويصلون أفرادًا لسكوت المؤذن خوفًا، وقد «جمع في هذه الأبيات بين ضرورات الصلاة والوضوء والجماعة والأذان»[4].

ومثل ذلك في تذكر أحكام الفقه إشارته إلى صلاة الكسوف وإيماؤه إلى أن الميت ينزع منه السلاح لأنه ليس من جنس الكفن[5].

---

(١) انظر شروح السقط: ص: ١٩٤٨، ١٩٥٩، ١٩٦٤، ١٩٨٣، ٢٠٠٩، ٢٠١١، ٢٠١٣، ٢٠٢٨.
(٢) انظر قوله مثلًا: واستنت الفصال حتى القرعى. الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦١.
(٣) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٩١٦.
(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٤٩. وانظر الأبيات في: س. ز/ شروح: ص ٧٤٦ – ٧٤٩.
(٥) قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٥١: أم كنت صيرتهاله كفنًا ... فتلك ليست من آلة الرجم. وانظر: شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٥١.

ويتذكر الشيخ علم النحو فيذكر خفض الحياة ونصبه المطايا على القطع[1]، ويشير إلى أن معشوقته الأعرابية درست نحو السرى بما كان من جر البعير ورفعه[2].

وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن متنه الشعري يمكن أن يكون نواة لمعجم كامل للمصطلحات الفلكية التي تداولها القدماء، وذلك لكثرة ما ذكر من أسماء الأفلاك والأنواء والمنازل والنجوم والكواكب والشهب[3] وقد لاحظ الشراح أنه لم يكن في إفادته من معارفه يكشف عما درسه وحصله فحسب، ولكنه كان يبرهن على معرفته بالدقائق العلمية التي قد تخفى عن العلماء أنفسهم.

فقوله:

مِن معشرٍ كجمار الرمي أجمعها
ليلًا وفي الصبحِ ألقيها إلى القاعِ

ينبه القارئ على أنه «كان قد ضرب في الفقه بنصيب، وذلك أن كثيرًا من الفقهاء يتوهمون أن الإفاضة من المزدلفة إلى منىً ورمي جمرة العقبة بعد طلوع الشمس من يوم النحر، والصواب أنهما بعد إسفار القرص من ذلك اليوم، فلذلك جعل أبو العلاء رمي الجمار في الصبح، فلله دره ثم لله دره من نِحرير لا يغيض بحره»[4].

إلا أن هذه الخبرة لم تكن تمنعه من أن يبني المعنى الشعري – إذا ما اقتدت الصناعة ذلك – على أقوال علمية مستضعفة أو منكرة، كقوله راثيًا:

---

(١) قوله: فدونكم خفض الحياة فإننا ... نصبنا المطايا بالفلاة على القطع. س. ز/ شروح: ص ١٣٦٧. والبيت «ملغز عن الخفض الذي يستعمله النحويون. ونصبنا المطايا أي أمتناها... وهو ملغز عن القطع، والكوفيون يسمون قطعًا الذي يسميه البصريون حالًا». شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٧.

(٢) قوله: وقد درست نحو السرى فهي لبة ... بما كان من جر البعير أو الرفع. س. ز/ شروح: ص ١٣٤٤. وانظر: الضوء: ورقة ٦٢ ب/ تحقيق: ص ١٧٨.

(٣) كقوله: أبي السبعة الشهب التي قيل إنها ... منفذة الأقدار في العرب والعجم. س. ز/ شروح: ص ٩٥٧. وأوضح في ضوء السقط (ورقة ٣٧ ب/ تحقيق: ص ١١٢) أنه يريد بالشهب السبعة زحل والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٧٥٠. وانظر البيت في س. ز/ شروح: ص ٧٥٠.

خـــافَ غـــدرَ الأنـــــام فــاســتــودع الـريــ

حَ ســلــيــلًا تــــغــــذوه در الــــعـــهـــادِ

فمعنى هذا البيت «أن بعض المفسرين يفسر قوله تعالى: (وألقينا على كرسيه جسدًا) بأن سليمان (رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ) كان يؤثر أن يكون له أولاد فلم يرزق إلا واحدًا، فادعوا له أن الريح حضنته تغذوه در العهاد وهي الأمطار التي يتلو بعضها بعضًا، وأنها ألقته على كرسيه ميتًا، وغير هؤلاء يفسر (ألقينا على كرسيه جسدًا): أي شيطانًا، وقيل ملكًا»[1]. وقد وصف البطليوسي هذا الشعر بأنه «مبني على رواية منكرة جاءت عن بعض المفسرين...»[2].

ويبدو من بعض القصائد أن أبا العلاء كان يراعي في استحضار المعاني العلمية ثقافة المخاطب بالشعر، كما يظهر من بنائه بعض معاني العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني على مجموعة من الأحكام الشرعية، «لأن الممدوح كان فقيهًا عالمًا بأحكام الشرع فضمن القصيدة من جنس ما ألفه ردًّا لبضاعته إليه»[3].

لكن مثل هذا الاتفاق يظل محدودًا لأن مختلف الأشعار التي جاء فيها بهذا النوع من المعاني تدل على أن مجيئها كان في سياق فني أو فكري صرف لا علاقة له بأي مخاطب معين، لأن الشاعر كان يرضي بالعودة إلى ذاكرته العلمية في مختلف دواوينه ميله إلى التعبير والتفكير.

إن كثرة المعاني المستمدة من العلوم في منظومه، وتجاوزها ما ورد لدى كل من سواه من الشعراء، تجعله شاعر المعاني العلمية بدون منازع. وقد وقف النقاد المحدثون حائرين أمام هذا الإفراط في استثمار الذاكرة العلمية لأنه لم يأت من شاعر ضعيف أو ناظم متكلف من نظام العصور المتأخرة، فأبو العلاء كان شاعرًا

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٤١ أ/ تحقيق: ص ١٢٠.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٩٩٤.

(٣) التنوير: ١/١٦٢. وانظر تضمينه أحكام لعبة الشطرنج في لامية خاطب بها شطرنجيا: س. ز/ شروح: ص ٢٠٢٨.

حاذقًا وناقدًا خبيرًا بصناعة الشعر وقوانينها، وسلوكه هذا المسلك في أشعاره لا يمكن أن يكون عبثًا عديم المقصد.

وقد ذهب طه حسين إلى أن الشاعر كان يتخذ اصطلاحات العلوم سبيلًا إلى التظرف[1]، وعد غيره[2] ذلك قدرة فنية على ترويض الشعر لقبول الحكمة والعلم ومهارة في تسخيبر العلم للشعر، بينما اعتبر شوقي ضيف ذلك الإسراف تكلفًا لا يفصح عن أي جمال فني سوى التعقيد[3]، حتى أن من يقرأ لزومياته - في رأيه - يشعر بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر[4]، وكان الأحرى في رأي الناقد أن يبتعد أبو العلاء بشعره عن هذه القيود الثقافية العارضة.

ويبدو أن هذا النقد مبني على خلط بين وجهين لاستعمال المعاني العلمية في النظم: الوجه الفكري والوجه الشعري.

فإذا كان ضيف يعيب على الشيخ أنه جعل ديوان اللزوم كتاب ثقافة لا ديوان شعر، فإن ما عابه عليه هو نفسه ما سعى الشيخ إلى تحقيقه، لأنه أنبأ القارئ في مقدمته بأنه نظم مبني على الصدق، والصدق لديه نقيض للشعر.

فاللزوم ديوان فكري، وإذا كان قد أثقله بالاصطلاحالت والمقولات الفلسفية فلأن «ذلك حقها الفطري إذ الفلسفة هي المقصود بتأليف الكتاب»[5]، ولم يكن كذلك شأن السقط والدرعيات.

إن تأثير الذاكرة العلمية بكل مشاربها كان واضحًا في اللزوم وضوحه في الديوانين الآخرين، لكن الغاية من استثمارها فيها لم تكن واحدة، فقوله في اللزوم[6]:

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٤.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٩.

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٤٠٥.

(٤) نفسه: ص ٤٠٥.

(٥) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥.

(٦) انظر على التوالي: ٢/٢٦٩ و٥٧٧.

مفعولُ خيرك في الأفعال مفتقدٌ

كما تعذرَ في الأسماءِ فعلولُ

أو:

بتٌّ كالواو بين ياءٍ وكسرٍ

لا يلام الرجال إن يسقطوني

لا يختلفان من حيث المشرب العلمي عن قوله في السقط:

تلاق تفرى عن فراق تذمه

ماق وتكسير الصحائح في الجمع[1]

لكن المتلقي يحس بأن نفس المعنى العلمي في بيت السقط مختلف بشعريته عن النفس النظمي الفاتر الذي يصاحب المعنيين اللزوميين، ويعود هذا الاختلاف إلى أن بناء المعنى العلمي في السقط والدرعيات ذو مقصد فني تعجيبي، بينما هو في اللزوم تذكير وعظي المقصد.

ولإحساس القراء باختلاف المقصدين أعجبوا بما صاغه من معان علمية شعرية في نظمه المجود، ولم يحاسبوه على ما صاحب ذلك من غلو قارب الإحالة أحيانًا، لأنهم كانوا يعلمون أن الكذب الشعري هو المحرك الفني لتلك المعاني المغالية[2]. أما معاني اللزوميات فقد تجاوزوا وجهها البياني إلى دلالتها الفكرية العقدية، فحاسبوه عليها لأنه صرح في تقديمه لها بأنه بناها على الصدق.

وقد وجد الشيخ نفسه مضطرًا - لرد التهمة - إلى إفراغ بعض المصطلحات العلمية من مفاهيمها الاصطلاحية وحملها على الدلالة اللغوية متنكرًا للمعنى العلمي

---

(١) س. ز / شروح: ص ١٣٣٥.

(٢) من ذلك قوله: ولولا قولك الخلاق ربي ... لكان لنا بطلعتك افتتان. س. ز/ ش: ص ١٩٩، فهو يقصد أن المخاطب لو لم يعترف بأنه مخلوق لظن الخالق، و«هذا مبني على ما نقل من أن الله تعالى خلق آدم على صورته». ش. خ/شروح: ص١٩٩.

الذي حوسب عليه، كما يتضح من قوله مفسرا دلالة مصطلح القدم في أحد أبيات اللزوم[1]: «ما خلت هذا المتكلم يفرق بين الخطأ والصواب، ولا يميز الحق الواضح من الأباطيل، وما الذي أنكره من القول للنجوم إنها قديمة، أفما علم أن العرب وغيرهم مجمعون على أن يقولوا: فلان أقدم من فلان وإن كان قبله بيوم فما زاد، وقال أبو حية النميري:

ألا ربَّ يـــومٍ لــو رمــتــنــي رمــيــتــهــا
ولــكــن عــهــدي بــالــنــضــال قــديمُ

أفحسب هذا الضال أن النميري يدعي أن عهده بالنضال قديم مثل قدم الله تعالت كلمته، وقال ابن أبي ربيعة:

حــســد حُــمِّــلــنــه مــن شــأنــهــا
وقــديمًــا كــان فــي الــنــاس الحــســد

أيظن أن الشاعر أراد به القدم الأزلي»[2].

إن المتلقي الذي يقف عند قول الشيخ:

حــبــست كــتــاب الــعــين فــي كــل وجــهــةٍ
فــخــذ حــذرًا مــن تــرجــمــان المــفــجــعِ[3]

وقوله:

لــغــيــري زكــاةٌ مــن جــمــالٍ فــإن تكن
زكــاة جــمــال فــاذكــري ابــن ســبــيــل[4]

(١) قوله: يا شهب إنك في السماء قديمة ... وأشرت للحكماء كل مشار. اللزوم: ١/ ٥٨٣.
(٢) زجر النابح: ص ١٥٢.
(٣) اللزوم: ٢/١٣٧.
(٤) س. ز / شروح: ص ١٠٤١.

يدرك أن البيتين جميعهما ثمرة لخصوبة ذاكرته العلمية، لكنه يحس من النفس الذي يصاحب بناء معنييهما العلميين أن الشعرية فاترة في الأول لنزعته الوعظية وقوية في الثاني لنزعته التعجيبية، فيستبعد أن يكون أولهما سقطيًّا والثاني لزوميًّا.

لقد استثمر الشيخ ذاكرته العلمية في نظمه، لكنه نحا بها في السقط والدرعيات منحى شعريًّا لأنه جعلها استزادة تحسن الكلام، ونحا بها في اللزوم منحى فكريًّا لأنه جعلها توضيحًا لمقصده، فَتَفَاوَتَ النظم رغم أن المعاني العلمية كانت مستمدة من نفس المخزون المعرفي.

وإذا كان التكلف قد بدا واضحًا في ما جاء منها في اللزوميات فإن حرصه في شعره المجود - كباقي شعراء التبادي - على أن يوفر لصناعته الانسجام الفني الذي يخفي تسلل المعنى العلمي إليها ويسهرها في السبيكة الشعرية قد جعل المتلقي وهو يشغل بشعرية التعجيب لا ينتبه إلى وجهها العلمي فضلًا عن أن يجدها متكلفة مستثقلة.

ثانيًا - صناعة المعنى:

تتفاعل الذاكرة الشعرية/ العلمية والخبرة والغريزة الشعرية وتتكامل فتكسب صاحبها شاعرية خاصة به تتجلى في قدرات فنية متنوعة من بينها القدرة على صناعة المعنى من خلال تشكيلها تشكيلًا تتحرك به بين أطراف منطقية فنية مختلفة تحركًا تسمح له بأن يلعب داخل حقل الدلالات لعبة التكرير والاختراع، والصحة والمبالغة والإغراب، والتصريح والتعمية، والغموض والاحتمال، والإفادة والتخييل والتعجيب ليكسب النظم شعرية لا تغني عنها شعرية الايقاع والنغم ولا شعرية الجمل.

وإذا كان الشيخ قد أولى البناء الايقاعي النغمي والجمل الشعرية من العناية ما أثبت به أنه ليس شاعر معان فحسب، فإن عنايته بالتشكيل الفني للمعاني جعلته يثبت أيضا أنه ليس شاعر ألفاظ فحسب، ولكن شاعر ألفاظ ومعان كما وصفه الخويي[1].

(١) انظر التنوير: ١/ ٤.

I - من المطروق الشائع إلى المخترع الطريف:

كان من بين ما أعجب به الشيخ في شعر الأمير ابن أبي حصينة المعاني المخترعة[1] والأغراض البعيدة المبتدعة، لكن حمد الاختراع في الشعر لا يعني أن النموذج المستجاد منه هو ما بني كله على اختراع المعاني، لأن الأخذ بهذا الحكم يفرض أن يكون كل شاعر مستقلًا بمعانيه الجديدة وأن يكون كل ديوان مبنيًّا على معان لا يتضمنها غيره، ولم يزعم أي ناقد ولا أي شاعر أن هذا متأت، فالاختراع سمة محدودة في الأشعار تبرز بنقيضها أي بالتكرار واستهلاك المعاني المطروقة.

ويعد تكرار المعاني في الكتابة الشعرية منزلة تتوسط بين الأخذ والسرقة وبين التوليد والاختراع وإذا كان المطروق الشائع من المعاني يختلف عن المخترع بكونه نقيضا له، فإن اعتماد بعض أنواع الاختراع على التوليد والتلفيق يجعل المعنى المطروق الأساس الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر أحيانًا للوصول إلى المعنى الجديد.

وإذا كان الأخذ والسرقة يعتمدان على الخفاء فإن ابتذال المعاني المطروقة بالاستعمال المتكرر يجعلها من الشائع المشهور[2] الذي يتداوله الشعراء باعتباره «لعبة دلالية» مشتركة لا يستغني عنها أهل النظم، والمجيء بما لاغنى عنه لا يوقع الشاعر في شبهة السرقة.

والرجوع إلى الأبواب التي بنيت عليها الحماسات وديوان المعاني للعسكري وكتاب الزهرة للأصفهاني ونظائرها، يكشف عن أن الغاية من تأليفها لم تكن إلا تزويد الشاعر الناشئ بما يحتاج إليه من معان لبناء الأغراض الشعرية التي يتعاطاها.

ويظهر أن الشيخ كان يملك خبرة نقدية واسعة ودقيقة بالمعاني الشعرية وتاريخ تداولها بين الشعراء وحدود استعمالهم لها، فالطائي قد جعل الهم في بعض الأبيات

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٢) انظر المثل السائر: ٣٦٣/٢.

ضيفًا ينزل عليه، وهذا لدى الشيخ «معنى يتكرر في أشعار العرب، يجعلون للهم قرى»[1]، وشبه الموصوف بالحية، وقد «جرت عادة الشعراء بأن يشبهوا الرجل الشديد بالحية»[2]، وجعل عدوه مثل الكلب النابح، و«هذا كلام يستعمل كثيرًا فيشبه الرجل الخسيس يتكلم في الشريف بالكلب النابح»[3].

ومثل ذلك في الشيوع وصف الشعراء الغار بطيب الرائحة[4] وتشبيههم الإنسان بالنبت والغصن.

وقد يكون المعنى متداولًا بين الشعراء، لكن كثرته في ديوان شاعر بعينه تجعله كالمختص به لاشتهاره به، كقول الطائي يصف تعلل المسافرين بشعره:

شـــرابًـــا عـظـمـه لـلـشـرب شـربُ
وســـائـــره ارتـــفـــاقٌ لـلـرفـاقِ

فقد «كثر هذا المعنى في شعر الطائي وفي شعر غيره»[5].

والإحاطة بالمعاني المترددة في الشعر كانت تعد كما أوضحت سبيل الشاعر المبتدئ إلى حذق صناعة المعنى، وقد كانت أيضًا سبيل الناقد إلى تذوق الأشعار ونقدها وتمثل مذاهبها المختلفة.

فقول أبي تمام[6] في أحد أبياته يصف أكل الظبية: «سافت» يعني «شمت»، لأنها تشم أولًا ثم تأكل، و«الأشبه أن يكون «سفت» لأن الشعراء كذا يذكرون...»[7].

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١٤. والمقصود قوله: ورأيت ضيف الهم لا يرضى قرى.... ش. د. أبي تمام: ١/٣١٤.

(٢) نفسه/ نفسه: ١/ ٣٢٦. والمقصود قول الطائي: وحية أفعوان لِصْب..... ش. د. أبي تمام: ١/٣٢٦.

(٣) نفسه/ نفسه: ١/٣٥٠. والمقصود قوله:...... زئيره واغلًا في أذن نابحها. ش. د. أبي تمام: ١/٣٢٦.

(٤) نفسه/ نفسه: ٢/٤٢٧.

(٥) نفسه/ نفسه: ٢/٤٢٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) قوله: حتى إذا ضرب الحريف رواقه ... سافت برير أراكة وكباثا. ش. د. أبي تمام: ١/٣١٣.

(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١٣.

ومثله «يخفه» في بيت للبحتري[1]، فقد «كان في النسخة «يحقه» وهو تصحيف، وإنما المعنى «يخفه» أي يجعله خفيفًا، وهذا معنى يتكرر كثيرًا، والمعنى أن تساوي الناس في الموت يسلي المفجوع»[2].

ويفسر بعض النقاد «أشكته» في بيت لأبي تمام[3] بأحوجته إلى الشكية، و«حمله على إزالة الشكاية أحسن في حكم الشعر، لأن المراد أنه يصبر على النكبات فيُعْقِبُ صبرُه خيرًا ونجحًا، وهذا المعنى يتردد في شعر لطائي وغيره»[4].

وتقترن هذه المعرفة لدى الشيخ بتتبع دقيق لتاريخ استعمال المعنى الشعري وتداوله، فالشعراء لديه اعتادوا في القديم تشبيه[5] الرئيس بحية الوادي وحية الجبل، واعتادوا في الجاهلية والإسلام[6] الدعاء على الغراب ولعنه، وربط الهم بالقرى والضيافة معنى «متكرر في الشعر العتيق والمولد»[7].

و«شعاع الرأي» بفتح الشين في بيت للطائي[8] هي الرواية الصحيحة أي متفرقة، ويدل على ذلك قوله: «جمعت»، ومن روى «شعاع» بالضم فهو معنى صحيح لدى الشيخ، لكنه يظن أنه «ولد بعد موت الطائي»[9].

إن مجيء الشاعر بما تعود أمثاله استعماله من المعاني المطروقة المبتذلة لا يعد لدى الشيخ عيبًا، لأن المخترع إنما يتميز بمخالفته لها، لكن ورود هذا التكرار في القصيدة الواحدة يعد لديه من مظاهر البعد عن الجودة في صناعة المعنى.

---

(١) قوله: عبء توزعه الأنام يخفه ... ألا تزال تصيب فيه شريكا. ديوانه: ١٥٧٧/٣، وعبث الوليد: ص ١٦٣.
(٢) عبث الوليد: ص ١٦٣.
(٣) قوله: ولربما أشكته نكبة حادث ... نكأت بباطن صفحتيه ندوبا. ش. د. أبي تمام (رواية أبي العلاء): ٥٦٣/٤.
(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٣/٤ - ٥٦٤.
(٥) نفسه/ نفسه: ٣١/٤.
(٦) الصاهل والشاحج: ص ٣٤٧.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٥٦/٢.
(٨) قوله: جمعت شعاع الراي ثم وسمته ... بحزم له في كل مظلمة فجر. ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.
(٩) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٥٦٨/٤.

فقول الطائي في بعض شعره(1): «نجيع الدماء» يحتمل في رأي الشيخ(2) وجهين، أحدهما أن يُدَّعى له أن قتله أعداءه يغنيه عن شرب الماء لأنه يشفي غليله به، والثاني «وهو أجود أن يكون النجيع ها هنا من قولك ماء ناجع ونجيع إذا كان يصلح عليه بدن الشارب. ويحسن هذا الوجه لأن القصيدة قد مر في أولها «النجيع» في معنى الدم، فتكون هذه الكلمة مخالفة لتلك»(3).

وقد رد ابن المستوفى قول الشيخ واصفًا تعليله بأنه بعيد، لأن «النجيع في أولها وليس في القافية فيجعل هذا مخالفًا لأجل الايطاء»(4).

وكلامه هذا لا يحمل إلا على الرغبة في مخالفته الشيخ كعادته، لأن أبا العلاء لم يقصد تجنب عيب الايطاء، ولكنه قصد أن الأحسن باللفظة إذا تكررت في أبيات القصيدة أن تكون من حقول دلالية مختلفة تجنبًا لتكرار نفس المعاني في المنظومة الواحدة، ويؤكد ذلك خلو أشعاره من مثل هذا التكرار، إلا أنها مليئة بالمعاني الشائعة التي تعود الشعراء المجيء بها. فقد جعل الممدوح غيثًا للشعراء لإنعامه عليهم(5)، و«هذا المعنى كثير متردد في الشعر»(6). ووصف ملازمة الوحوش لخيول الممدوح الشجاع(7)، و«هذا معنى كثير مطروق»(8).

ومثل ذلك في الشيوع تشبيه الرسوم بالكتابة(9)، وتشبيه عيون المعشوقات وأجفانها بالسيوف وأغمادها وجعلهن تبارزن قلوب العاشقين بها(10)، وإشراك الريان والعطشان في غريزة الافتقار إلى الماء(11).

(1) قوله: معرسه في ظلال السيوف ... ومشربه من نجيع الدماء. ش. د. أبي تمام: ٢١/٤.
(2) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢١/٤ – ٢٢.
(3) نفسه/ نفسه: ٢٢/٤.
(4) النظام/ ش. د. أبي تمام: ٢٢/٤/ الهامش ١.
(5) قوله: ياغيث فهم ذوي الأفهام إن سدرت ... إبلي فمرآك يشفيها من السدر. س. ز/ شروح: ص ١٦٣.
(6) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦٣.
(7) قوله: وأشبعت الوحوش فصاحبتها ... كأن الخامعات لها مهار. س. ز/ شروح: ص ٨١٩.
(8) شرح البطليوسي: ص ٨١٩.
(9) س. ز/ شروح: ص ١١١٧، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١١٨.
(10) س. ز/ شروح: ص ١١٢٩، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٩.
(11) س. ز/ شروح: ص ٨١٤، وانظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨١٥.

ولم يكن الشيخ يراعي في مجيئه بالمعاني المطروقة أن يكون المعنى مما لم يبتذله الشعراء بكثرة الاستعمال، ولذلك نجد الخوارزمي يقول في شرحه لبيت السقط:

مـن الجـيـادِ الـلـواتـي كـان عـوبها
بـنـو الـفـصـيـص لـقـاء الـطـعـنِ بـالـثـغـرِ

«هذه كناية عن إقدامها في الحرب، وهذا معنى بالت عليه ثعالب الابتذال»[1].

وتقترن إفادته من المعاني المطروقة عادة بعدم التكرار لأنه يكتفي باستعمالها مرة واحدة ولا يرددها، لكن بعض المعاني في أشعاره تتميز بكونها مما يتكرر في شعره وفي شعر غيره على السواء، ومن ذلك قوله:

ومـنـهـلٍ تـرد الجـوزاء غـمـرتـه
إذا الـسِّـمـاكـانِ شـطـر المـغـرب اعـتـرضـا

فقد «أولع بهذا المعنى فكرره في مواضع من شعره كقوله:

تـبـيـتُ الـنـجـومُ الـزهـرُ فـي حـجـراتِـهِ
شـوارع مـثـل الـلـؤلـؤ المـتـبـددِ..»[2]

وقد ذكر نحو ذلك العجاج وأَكْثَرَ المحدثون منه[3].

وتختص بعض معانيه الشعرية بأنها في الحين نفسه طريفة ومطروقة، لأنها تجمع بين كونها مما لم يتداوله الشعراء وكونها من المتردد الشائع في أشعاره أو مؤلفاته. فقوله:

وكـائـنٍ قـد وردت بـهـا غـديـرًا
ولـلـمـهـجـات بـالـري ارتـهـان

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٤٨، وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٦٦٠. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٦٦٠.
(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٦٠ -٦٦١. وانظر أيضا: ص ٦٢٦.

بـــه غــرقـــى الـــنــجـــوم فــبــين طـــافٍ
وراسٍ يــســتــســرُّ ويــســتــبـــانُ

يعني أن الممدوح يسري إلى أعدائه فيرد بخيله الغدران والنجوم مشرفة عليه، و«قد كرر هذا المعنى في مواضع من شعره»[1].

ويعد هذا النوع من التكرار المقصور على معانيه الخاصة استثمارًا لما يمكن أن يسمى بالذاكرة الشعرية المغلقة، وهي ذاكرة تبنى على اختراع المعنى ثم الرجوع إليه لإعا دة استعماله وترديده في القصائد الأخرى، وفي غير الشعر من المصنفات أحيانًا.

فتصويره السيل في تشبيهه الدرع بالماء معنى غير عزيز في شعره[2]، وقوله في بعض كلامه: «وما زال شوقي في القوة كهلًا وفي النماء والزيادة طفلًا»[3] لا يختلف عن قوله:

فـــلا زلـــت بـــــدرًا كـــامـــلاً فـــي ضـيـائـه
عـــلـــى أنـــه عـــنـــد الـــنـــمـــاءِ هـــــلالُ[4]

ومثل هذه المعاني المستمدة من معانيه المخترعة كثيرة في شعره[5].

والملاحظ أن تكرار المعاني ظاهرة تطرد في كل ما وصل إلينا من منظومه، لكن إدراك المتلقي لها يختلف باختلاف المقصد من النظم، فالتكرار في أشعاره المجودة خفي لا يدرك إلا بالخبرة والتأمل، لأن الشيخ بنى فيها المعاني المترددة بناء تتباين ألفاظه وسياقاته، وأقصد باختلاف السياق أن نفس المعنى قد يرد في مقطع مادح، ثم

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢١٠. وانظر البيتين في: س.ز/ شروح: ص ٢٠٩.
(٢) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٧٥. وانظر قوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٤: ووضعي لها حد الشتاء وسيلها ...
(٣) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٠٦٥.
(٤) س. ز / شروح: ص ١٠٦٥.
(٥) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٩١٨، ١٩٢٢، ١٩٢٣، ١٩٣٠، ١٩٣٨، ١٩٥١، ١٩٥٤، ١٩٥٩، ١٩٦٣، ١٩٦٦، ١٩٦٨، ١٩٦٩، ١٩٩١، ٢٠١٤.

يرد في قصيدة أخرى في مقطع غزلي أو فخري... دون أن يكون ذلك مخلًّا بالدلالة، لأن الغاية من صناعة المعنى ليست الإفهام والإفادة.

أما اللزوميات فالتكرار فيها جلي صريح، وبعض النقاد[1] يعد ذلك مظهر تقصير فيها، إلا أن مؤاخذته على التقصير في ما اعترف هو نفسه بقصوره[2] يعد لغوًا نقديًّا، لأن الغاية من بناء معاني ديوان الصدق لم تكن فنية تعجيبية ولكن وعظية تنبيهية، وتنبيه الغافلين يقوم على الإفهام والإفادة، والتكرار سبيل المفهم إلى ذلك[3].

ومن بين ما ساعد على «افتضاح» المعاني المكررة في لزومياته قيدان ألزما الشيخ بهما نفسه: أولهما البعد عن أغراض الشعر المألوفة وأكاذيبه الفنية والتقيد بموضوعات أخلاقية واعظة، والثاني لزوم ما لا يلزم في بناء القوافي وتكلف المجيء بها على كل الحركات ومع كل الأوزان الخليلية.

فالقيد الأول فرض عليه التحرك داخل حقل دلالي محدود تتجه كل معانيه نحو معنى كبير هو الفضيلة والخير، ولذا لم يكن له بد من أن يقصي كل ما لا يفيد هذا المعنى الكبير ويقتصر على التحذير من الدنيا وغدرها والتذكير بالثواب والعقاب وذم تسلط الغرائز على النفوس، وعلى التأمل في حكمة الخالق وسفه المخلوق وما أشبه ذلك.

والتقيد بهذه الموضوعات المحدودة في ديوان التزم فيه الناظم في بناء القوافي بركوب كل حروف المعجم، كان يجعل تكرار المعاني ضرورة لا مفر من اللجوء إليها.

أما القيد الثاني فقد فرض عليه أن يلتجئ إلى نفس الألفاظ والوحدات المعجمية للتمكن من تغيير حركات القوافي أو أوزان اللزوميات في كل باب من أبواب الديوان.

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٨.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٣٩، حيث قوله: «وأضيف إلى ما سلف من الاعتذار أن من سلك في هذا الأسلوب ضعف ما ينطق به النظام لأنه يتوخى الصادقة ويطلب من الكلام البرة».

(٣) كما أوضح ذلك في قوله: يكررني ليفهمني رجال ... كما كررت معنى مستعادا. س. ز/ شروح: ص٥٦٣.

وترديدها كان يلزمه – لتعذر الكذب الفني وضيق الحقل الدلالي – بتكرار نفس المعاني، كما يتضح من لزومه الفاء والراء في القافية وانتقاله من الكامل إلى المتقارب في قوله[1] عن النسك الزائف:

وأعـــد قـص الـظـفـر شـيـمـة نـاسـكٍ

والـهـنـد بـعـد مـطـيـلـة أظـفـارهـا

وقوله:

نُــقـــلِّـــمُ لـلـنـسـك أظـفـارنـا

وطـــولـــت الـــهـــنـــد أظـفـارهـا

ويبدو الشيخ في بعض لزومياته كأنه يحتال بتغيير العلاقات الدلالية لإخفاء التكرار عندما يقع في القوافي الموحدة الروي، ورغم ذلك يظل التكرار غير خفي كما نجد في قوله[2]:

أغـنـى الأنـــام تـقـيٌّ فـي ذرى جـبـلٍ

يـرضـى الـقـليل ويـأبـى الـوشـي والـتـاجـا

وأفـقـر الـنـاس فـي دنـيـاهـم مـلـكٌ

يـضـحـي إلـى الـلـجـب الـجـرار مـحـتـاجـا

وقـد عـلـمـت الـمـنـايـا غـيـر تـاركـةٍ

لـيـثًـا بـخـفـان أو ظـبـيًـا بـفـرتـاجـا

وقوله:

لـكـون خـلـك فـي رمـسٍ أعـــزّ لـه

مـن أن يـكـون مـلـيـكًـا عـاقـد الـتـاجِ

الـمـلـك يـحـتـاج الأفًـــا لـتـنـصـره

والـمـيـت لـيـس إلـى خـلـق بـمـحـتـاجِ

---

(١) انظر على التوالي: اللزوم: ١/٥١١ و٥١٨.

(٢) انظر على التوالي: نفسه: ١/٢٦٤ و٢٦٨ و٢٧٠.

وقوله:

ما عاقدُ الحبل يبغي بالضحى عضدًا

إلا كصاحب ملك عاقد التاجِ

وما رأينا صروف الدهر تاركةً

ليثًا بترج ولا ظبيًا بفرتاجِ

العيش أفقر منا كل ذات غنًى

والموت أغنى بحق كل محتاجِ

ومثل هذا التحايل لإخفاء تكرار المعاني كثير في لزومياته[1].

ويرجع عمر فروخ تردد نفس المعنى في عدة لزوميات إلى كونها نظمت في أوقات متفاوتة[2]، وقد يكون ذلك صحيحًا، لكننا لا نعد هذا التكرار المفضوح تحولًا في تصوره لصناعة المعنى الشعري مرتبطًا بنظم اللزوم، فمعاني هذا الديوان جاءت لتفيد لا لتخيل وتعجب.

ولاختصاصه بالإفادة كانت المعاني المخترعة فيه جد قليلة، وقد أحصى الجندي[3] منها عدة نماذج كقوله:

ولو يرجى مع الشركاء خيرٌ

لما كان الإله بلا شريك[4]

---

(١) قارن مثلًا قوله: كم أحرز المال المقيم بجده ... وسعى الحريص فعاد غير ممول. اللزوم: ٢/٣٤٩. بقوله: لا تطلبن بآلة لك رفعة ... قلم البليغ بغير حظ مغزل. خزانة الحموي: ص ٤٣٥.

(٢) انظر حكيم المعرة: ص ٦٨ – ٦٩.

(٣) انظر الجامع في أخبار أبي العلاء: ص ١٢٢٢.

(٤) اللزوم: ٢/٢٤٢. ومما ذكره من معانيه المخترعة قوله:
كتجاور العينين لن تتلاقيا ... وحجاز بينهما قصير جدار. اللزوم: ١/٥٩٤.
وقوله: ورأيت شر الجار يشمل جاره ... كرحى الفم انتزعت بذنب المقول. اللزوم: ٢/٣٤٩.

لكن الأثر الفني لهذا الاختراع يظل ضعيفا في اللزوم لأنه لم يرد لغاية شعرية جمالية، ولكن لغاية حجاجية وعظية، أما شعرية معانيه المخترعة فتظهر في أشعاره المجودة أي سقطياته ودرعياته.

إن الابتكار والابتداع في الشعر – لدى أبي العلاء – باب لا يسده تأخر زمان[1] الشاعر إذا ما سلمت غريزته واتسعت خبرته بالصناعة، ولم يكن شغفه بشعر أبي تمام إلا إعجابًا بمعانيه المبتدعة الطريفة[2] وقد أثبت بما ولده وابتكره أنه قادر رغم كونه الأخير زمانه على المزاوجة بين استثمار الذاكرة الشعرية وابتداع الطريف المخترع من الدلالات الشعرية، والمجيء بما لم تستطعه الأوائل من التشبيهات والصور.

وقد اعترف له معظم النقاد القدماء[3] بالتبريزفي توليد المعاني الشعرية، لأنه سلك فيها مسالك فنية لطيفة تفرد بها دون غيره من فحول الشعر وحذاقه.

وقد صارت طريقته في توليد المعاني واختراعها نموذجًا مجسدًا لمفاهيم بعض المصطلحات البديعية التي ذكرها المتأخرون[4] كحسن الاتباع والتلفيق.

ويتضح بتتبع المعاني المبتكرة في شعره المجود أنه كان يعتمد على أساليب فنية مختلفة للوصول إلى الطرافة يمكن تلخيصها في: المناقضة والعكس، والتوليد والاختراع الصرف.

وتقوم الطريقة الأولى على طرافة المخالفة ونقل المتلقي مما تعود سماعه إلى معنى يستمد جدته من مناقضة المعتاد كقوله راثيا أباه:

فليتكَ في جفني موارى نزاهة
بتلك السجايا عن حشايا وعن ضبني

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٣.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٩٥ – ١٩٩ و١١٦ – ١٣٦.

(٤) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١، والعمدة: ٢/٢٨٩، والمطرب من أشعار أهل العرب: ص ٥٩.

فقد نزهه عن أن يكون في حشاه «لأن الحشا موضع الأقذار، وكأنه أراد أن يناقض من تقدم من الشعراء لأن من شأنهم أن يصفوا أن أحبتهم في أحشائهم كما قال أبو الطيب: (فإن تك في قبر فإنك في الحشى...) وكما قال الرضي: (...لصيرت أحشائي لأعظمه قبرا»)[1].

ومن عادة الشعراء أن يعبروا عن النوال الوفير الذي ينتظرهم من خلال البرق الذي يلمع داعيًا إياهم إلى حيث جود الممدوح[2]، لكن الشيخ يكسب هذا المعنى المطروق طرافة بعكسه وجعل البرق يتظاهر بالنوم ولا يلمع موئسًا الشاعر وصحبه من النوال، فلما ناموا راح يستدعي الأباعد:

تناعسَ البرقُ أي لا أستطيع سرى
فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا
كأنه غارَ منا أن نُصاحبه
وخافَ أن نتقاضاك المواعيدا[3]

والملاحظ أنه يحقق هذه الطريقة أحيانا بعكس معانيه المخترعة نفسها، فهو يشبه مثلا الهلال بالمخلب في قوله:

واهجم على جنح الدجى ولوَ انه
أسدٌ يصول من الهلال بمخلبِ[4]

ثم يعود إلى نفس المعنى في قصيدة لاحقة فيعكس الصورة مشبها مخلب الأسد بالهلال:

وقد وطئَ الحصى ببني بدورٍ
صغارٍ ما قربنَ من التمامِ[5]

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٩٣٧. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٩٣٦.
(٢) كقول بعضهم: وما زال برقك لي داعيا ... هلم لرفد وواد خصيب. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٩٩.
(٣) س. ز / شروح: ص ١٠٩٨.
(٤) نفسه / نفسه: ص ١١٣٢.
(٥) نفسه / نفسه: ص ١٤٤٠.

أما التوليد فقد كان الطريق التي برهن بها الشيخ على أن الشاعر الحاذق يستطيع أن يستخرج المعنى الطريف من المعنى المطروق نفسه، وقد يكون المعنى الأسبق في ظاهره نهاية وغاية في التصوير لا توحي بأي معنى يولد بعدها، لكن الشيخ بحسه الشعري اللطيف يجد فيه تنبيها على معان أخرى تكمن طرافتها في تولدها من صور يعرفها كل الشعراء، فصورة الليل وهو يخلع حلي النجوم خوفا من لصوص البلاد التي يمر بها، في قوله:

أو مــا رأيـــت الـلـيـل يـلـقـي شـهـبـه

حــتــى تجـــاوزهـــا بــحـــلـــةِ عـــاطـــلِ

معنى في غاية الطرافة، إلا أنه مولد من معنى آخر نبهه عليه[1] شعر لأبي الطيب[2].

ومثل ذلك قوله:

إذا سـمـيـتـه فـــي أرض جـدب

نـــزلـــتَ وكـــل رابـــيـــة خـــوان

فالمنبه عليه قول أبي الطيب:

كـأنـا أرادت شـكـرنـا الأرضُ عـنـده

فـلـم يـخـلـنـا جـو هـبـطـنـاه مـن رفـد[3]

ويتبين من مخترعاته المولدة من معاني غيره أنه كان يمتلك خبرة واسعة بأساليب التوليد الشعري، فاستجابته الفنية للمعاني المنبهة كانت تختلف وتتنوع بتنوع القصائد فتتعدد لذلك الطرائق التي يبني عليها معانيه المولدة.

---

(١) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٣٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: كأن نجوم الليل خافت مغاره ... فمدت عليه من عجاجته حجبا. ديوانه: ١٩٥/١. وكذا قوله: يرمي النجوم بعيني من يحاولها ... كأنه سلب في عين مسلوب. ديوانه: ٢٩٩/١.

(٣) انظر ديوانه: ١٦٦/٢، وشرح البطليوسي / شروح: ص ٢٢٢. وانظر بيت السقط في: س. ز / شروح: ص ٢٢٢.

ومن هذه الطرائق إعادة بناء المعنى السابق وصياغة عناصره صياغة جديدة تكسبه طرافة تنسي الأول، فقد وصف ابن المعتز الثريا فأحسن[1]، ونظر أبو العلاء إلى نفس المعنى فولد منه صورة الثريا وهي تبتهج لشبهها قرط الحبيبة:

قريطية الأخوال أملع قرطها

فسر الثريا أنها أبدًا قرط[2]

ومنها الزيادة على المعنى المطروق زيادة تخرجه من الشيوع والابتذال إلى طرافة يلبس بها لباس الجدة ويستعيد تأثيره التعجيبي، فالشعراء قبله كانوا يكثرون من تشبيه الدموع بالمطروالغمام، وقد سلك مسكلهم في قوله:

فمن الغمائم لو علمت غمامة

سوداء هدباها نظير الهيدب

لكن الزيادة التي زادها من تشبيه هدب العين بهيدب السحاب، لا يحفظ فيها النقاد شيئًا لأحد المتقدمين[3].

وقد لاحظ بعضهم أن زياداته على معاني الشعراء السابقين تقترن بتفوقه عليهم وتغطيتهم على ما ذكروه، كقوله:

كأن بيوته الشهب السواري

فكل قصيدةٍ فلكٌ مدارُ

ومقصوده أن القصائد في سيرورتها تشبه الأفلاك، وقد «ذكر الشعراء نحو هذا المعنى، ولكنهم لم يبلغوا هذا المبلغ»[4].

---

(١) قوله: في الشرق كأس وفي مغاربها ... قرط وفي وسط السماء قدم. انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٦١٤

(٢) س. ز / شروح: ص ١٦١٣. انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦١٤.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٦. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٢٥.

(٤) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨١١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٨١١.

وقد تكون هذه الزيادة على معنى اخترعه غيره فتكون حينذاك لدى النقاد نوعًا من حسن الاتباع[1]، وقد كان أبو العلاء لديهم ممن حذقوا هذا الفن[2].

ويذكر النقاد من طرائقه في التوليد الالتقاط والتلفيق، وهو أن ينشر الشاعر «المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مولدًا يكون فيه كالمخترع، وينظر به إلى جميع تلك المعاني فيقوم وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته»[3].

وقد عدوا الشيخ من البارعين في هذه الطريقة[4]، ويتضح من وقوف النقاد القدماء عند معانيه المولدة أنهم كانوا يحارون أمام قدرته على تقديم المعنى المولد في صورة المخترع الذي لم يسبق إليه، فيترددون في الجزم بأنه جديد غير معروف أو مولد من غيره، ويصفونه بأنه «غير معروف» معروف.

فالبطليوسي يصرح بأنه لا يحفظ في تشبيهه هدب العين بهيدب السحاب لغير أبي العلاء من الشعراء، ثم يصف نفس المعنى بأنه مضمن في تشبيهاتهم مفهوم من فحوى عباراتهم، فقد جعل أبو الطيب الدموع في بيت له[5] سوائلًا من جفون كالسحاب، وهو في رأي الناقد «وإن لم يصرح بتشبيه هدب العين بهيدب السحاب، فإنه مفهوم من فحواه مضمن في معناه»[6].

وقد أبدى نفس الحيرة في قوله: «أما تشبيهه الكلام بالدر[7] فكثير قد تجاذبه الناس قديمًا وحديثًا، وأما تشبيه المعنى تحت اللفظ بالماء تحت الحباب فلا أعرف له

---

(١) انظر تحرير التحبير: ص ٤٨١ – ٤٨٧.

(٢) انظر في زيادته على بيت للبحتري: تحرير التحبير: ص ٤٨١.

(٣) المطرب من أشعار أهل المغرب: ص ٥٩.

(٤) يعد إحسان عباس قراضة الذهب لابن رشيق أول دراسة لطريقة أبي العلاء في تلفيق المعنى الواحد من عدة أبيات لغيره. انظر تاريخ النقد الأدبي: ص ٤٩٩.

(٥) قوله: سقيته عبرات ظنها مطرًا ... سوائلًا من جفون ظنها سحبا. ديوانه: ١/٢٣٧.

(٦) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٢٦.

(٧) يقصد قول الشيخ: كلم كنظم العقد يحسن تحته ... معناه حسن الماء تحت حبابه. س. ز/ شروح: ص ٧١٨.

نظيرًا في شيء من شعر المتقدمين ولا المتأخرين، وقد أشار الشعراء إليه وإن كانوا لم ينصوا عليه لأن الكلام والحباب يشبهان جميعا بالدر، فولد أبو العلاء من ذلك أنْ شبه الكلام بالحباب، لأن الشيء إذا أشبه الشيء فقد أشبه ما يشبهه»[1].

وتدل هذه الحيرة على أن الشيخ لم يكن يكتفي بتوليد المعاني من الأشعار التي يكون تنبيهها على المعنى الطريف بينًا قويًّا، ولكنه كان يولدها أيضًا حتى مما خفي فيها وقل، و«الشاعر إذا كان ذا ذكاء كفاه أقل تنبيه وأيسر إيماء»[2].

أما المخترع الصرف فنقصد به معانيه المبتدعة التي عجز النقاد عن ردها إلى أصول دلالية سابقة يمكن أن تكون قد ولدت منها، فاعترفوا بأنها من مخترعاته التي لم يسبق إليها شاعر قبله.

وتعد عبارة «لا أحفظها لغيره»[3] وما أشبهها تنبيهًا مقصودًا على صراحة الاختراع في بعض أبياته، فقول الشيخ:

كأن ترابَ الأرض لم يرض عزها

فأصعدَ يبغي في السماء جوارا

معنى لم يسبق إليه كما يتبين من قول البطليوسي: «هذا معنى مليح في ارتفاع الغبار، ولا أحفظ له نظيرًا في ما رأيته من الأشعار»[4].

والمعاني التي اعترف النقاد بأنهم لا يحفظون لها نظائر في ما رأوه كثيرة في شعره[5].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧١٨ – ٧١٩.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧١٩.

(٣) انظر مثلًا: شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٣١.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٦٣٦.

(٥) انظر مثلًا قوله: لم يبل من كبرة ولكن ... يبلى على طيه الجديد. س. ز/ شروح: ص ٦٥٣. وانظر شرح البطليوسي: نفس الصفحة. وقوله: فما وهبت الذي يعرفن من خلق ... لكن سمحت بما ينكرن من درر. س. ز/ شروح: ص ١٢٤، و: شرح البطليوسي/ شروح: ص١٢٥.

وقد يكتفى بعبارة «معنى بديع» كما جاء في شرح الخوارزمي لبيت السقط:

والعيسُ أقتلُ ما يكون لها الصدى
والماءُ فوق ظهورها محمولُ[1]

أو بما سوى ذلك من الأوصاف الدالة على صراحة الاختراع، فالغاية منها كلها التسليم للشيخ بأنه أبو عذرة معانيه المخترعة، إلا أن ما يميز هذه الأوصاف أنها كادت تكون مقصورة على معاني السقطيات والدرعيات.

II - **بين الصحة المنطقية واللعب الشعري:**

قبل أن ينحو الشعراء بالمعاني أو بعضها نحو التعجيب والتخييل، يكون منطلقهم في بنائها منطلقًا لغويًّا يجعل التحكم في الدلالة للعلاقات والمقاييس النحوية المنطقية التي تتحكم في دلالات كل أصناف الكلام أي الأبنية اللفظية التي يراد بها الإفادة والإفهام، ولذلك لم تخرج عيوب المعنى التي حذر منها النقاد الشعراء – في معظمها – عن العيوب العامة [2] كالاستحالة والتناقض وإيقاع الممتنع ومخالفة العرف ونسبة الشيء إلى ما ليس منه، وكفساد التقسيم والمقابلات والتفسير وما سوى ذلك من أنواع الاختلال المنطقي الذي يمكن أن يلحق المعاني فيخل بثنائية الإفهام والفهم.

وإذا كان الشيخ قد جعل من تعجيبية المعاني سبيلًا إلى إلباسها الثوب الشعري، فإن افتخاره بحرصه في بنائها وصياغتها على التهذيب والانتقاد[3]، شاهد على أنه كان مقتنعًا بأن الأساس المنطقي أصل لا تستغني عنه شعرية التخييل والتعجيب، ولا تتأتى بدونه، لأن جمالية كل الأساليب التي تتحقق بها إنما تبرز بقياسها إلى ما يجاورها من أبنية لغوية تظل مفيدة مفهمة حتى عندما يبدأ الشاعر في تعديد مراحل الفهم لدى المتلقي لجعل المعاني تنتج دلالات تكون هي نفسها موصلة إلى دلالات ثانية.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٠. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٨٠.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٢٦.
(٣) انظر قوله: من اللاتي أمد بهن طبع ... وهذبهن فكر وانتقاد. س. ز/ شروح: ص ٣٢٣.

ويتبين من مختلف النصوص التي تعرض فيها الشيخ لصحة المعاني أن افتضاح الخلل الذي يلحق البناء الدلالي للشعر إنما يكون عند التلقي، لكن مصدره يختلف لأنه كما يعود إلى إخلال الشاعر ببناء معانيه يعود أحيانًا إلى سوء التأويل وعجز المتلقين رواة ونساخًا وربما شراحًا ونقادًا عن الاقتراب من البناء الدلالي الأصلي الذي قصد إليه الشاعر.

ولا يعد مثل هذا العجز شاهدًا بالضرورة على قلة خبرة المتلقي أو قصور علمه، فقول أبي الطيب (ويسهر القوم جراها ويختصم)، واعتراف شراح الشعر – والشيخ أحدهم[1] – بتعدد المعاني التي يمكن أن تفهم من البيت الواحد[2]، دليل على أن الشعراء لم يكونوا يملكون القدرة المطلقة على صون معانيهم بعد بنائها من عبث المتلقي بها، وتأويلها وصرفها عن المراد منها.

وقد أوضح الشيخ أن الغموض الذي يحول دون فهم معاني شعر أبي تمام لا يعود فحسب إلى طريقته الخاصة في صياغتها، ولكنه يعود أيضًا إلى أن الرواة قد غيروها عن أصلها.

ومظاهر الاختلال التي تصيب المعاني الشعرية متعددة ومتنوعة، ولا نعثر في مؤلفات الشيخ وأبوابها على ما يفيد أنه خصها بتصنيف مدرسي منظم، لكن الإشارات المتناثرة في شروحه ورسائله تبين عن أنه كان يولي هذا البناء عناية فنية نقدية لا تقل كثيرًا عن عنايته بالأوزان والقوافي وإن لم تبلغ مبلغها من حيث الكم.

ومن بين مظاهر الاختلال التي تعرض لها إفادة الكلام معاني غير التي يتوقعها المتلقي ويقصد إليها الشاعر لعدم إحكام البناء أو عدم مراعاتها المقام.

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٤٣، حيث قوله يشرح بيتًا من اللزوم: ... وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين ...

(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي/ شروح: ص ٢٠٣٤/ الهامش ١. وانظر في ما يأتي المبحث الخاص بالمعنى الهيولاني.

والاحتراز في مثل هذه المعاني هو سبيل الشعراء إلى البعد عن مثل هذه المزالق كما يتضح من قوله في الحوار الذي تخيله بين ابن القارح والنابغة الذبياني: «ياأبا أمامة، إنك لحصيف الرأي لبيب فكيف حسَّن لك لبك أن تقول للنعمان بن المنذر:

زَعَمَ الهمامُ بأنَّ فَاها باردُ ... عذبٌ إذا ما ذقته قلت ازددِ

زَعَمَ الهمامُ ولم أذقهُ بأنهُ ... يُشفى ببردِ لثاتِها العطشُ الصدي

ثم استمر بك القول حتى أنكره عليك خاصة وعامة. فيقول النابغة بذكاء وفهم: لقد ظلمني من عاب علي، ولو أنصف لعلم أنني احترزت أشد احتراز، وذلك أن النعمان كان مستهترا بتلك المرأة فأمرني أن أذكرها في شعري، فأدرت ذلك في خلدي فقلت: إن وصفتها وصفًا مطلقًا جاز أن يكون بغيرها معلقًا، وخشيت أن أذكر اسمها في النظم فلا يكون ذلك موافقًا للملك لأن الملوك يأنفون من تسمية نسائهم، فرأيت أن أسند الصفة إليه فأقول: زعم الهمام، إذ كنت لو تركت ذكره لظن السامع أن صفتي على المشاهدة. والأبيات التي جاءت بعد داخلة في وصف الهمام فمن تأمل المعنى وجده غير مختل»[1].

ومنها مخالفة المشهور وهو عيب قريب مما أسماه قدامة مخالفة العرف[2]، وذلك كجعل أبي الطيب الغارة بالليل[3]، و«عندهم أن الغارة لا تكون إلا في وجه الصبح وأول النهار... وقد جاءت الغارة في الليل، جاء بها عبد الله بن قيس الرقيات، وهو ممن يضعف شعره عن شعر غيره»[4].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٠٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٤.

(٣) قوله: شننت بها الغارات حتى تركتَها ... وجفن الذي خلف الفَرنجة ساهد. ديوانه: ٣٩٦/١.

(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ص ٢٢٤.

ولعل الاستحالة في رأيه هي أشنع ما يلحق المعاني من عيوب، ومفهومها لدى النقاد أن يجمع بين الشيء ومقابله من جهة واحدة [1]، والغالب على مفهومها – لدى الشيخ – التناقض ونسبة الموصوف إلى صفة تضاده، ويوضح ذلك في قوله عن نفسه:

أشـــهـــد أنــــي رجــــلٌ نــــاقــصٌ
لا أدعـــي الــفـضــلَ ولا أنــتـحِــلْ
جـئـتُ كـمـا شـاء الــذي صـاغـنـي
ومـــن يـصـفـنـي بـجـمـيـلٍ يـــجِــلْ [2]

أو أن ينعته بصفتين متناقضتين كجعل الحمامة مغنية ونائحة، و«هذان القولان متناقضان، أحدهما وصف بالفرح والآخر وصف بالحزن» [3]، أو بإثبات الصفة للموصوف ثم نفيها عنه دون جمع بين أول الكلام وآخره ولا نظر في ما قيل ثم نفي، فيكون المتكلم كاذبًا نفسه فيما قاله كما قال الشاعر:

فـــإنـــك لـــم تـبـعـد عـلـى مـتـعـهـدٍ
بـلـى كـل مـن تحـت الـتـراب بـعـيـدُ [4]

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى التفريق بين مفهوم الاستحالة ومفهوم التناقض لأن الكلام قد يتناقض دون أن يستحيل، ومن ذلك – لديه – قول البحتري:

تـصـونُ بـنـو الـعـبـاسِ سـطـوةَ بـأسـهِ
لشـغـب عـدى يـعـتـاد أو حـــادثٍ يـعـرو

فعبارة «بنو العباس» في البيت إذا رفعت فالمعنى مطرد، وهو الذي قصده القائل، ويشهد بذلك قوله: «لشغب عدى يعتاد».

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٣٢.

(٢) اللزوم: ٢/٣٧١.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٦.

(٤) نفسه: ص ٢٩٠. وانظر في نفس الصفحة قول زهير: فإنك لم تبعد على متعهد ×× بلى كل من تحت التراب بعيد.

وإذا نصبت «بنو العباس» تناقض المعنى إلا أنه ليس بمستحيل، إذ كان يجعل سطوته لأجل الشغب والحادث، والمعنى الأول أفخر لبني العباس والثاني أفخم للممدوح»[١].

ومقصود الشيخ من نفي الاستحالة عن التناقض أن المدح يظل متحققًا وأن جهته هي التي تتغير، ويعني بالاستحالة والإحالة غياب المعنى مطلقًا لاختلال التمفصل اللغوي في ذهن السامع أو سمعه:

معانيه محيلات المعاني
كبيتِ الشعر قُطِّعَ بالعروضِ[٢]

واستحالة المعنى خلل يجر الشاعر إليه تهاونه في إحكام بناء العلاقات المنطقية لكلامه، وقد يجره إليه رغبته في التعجيب والتخييل عن طريق المبالغة، كقول أبي تمام:

أعطِ الرئاسةَ من يديك فلم تزلْ
من قبل أن تُدعى الرئيسَ رئيسا

فالمعنى «أن الرئاسة محتاجة إليك فتفضل عليها بالعطية كما تعطي غيرها من الناس، وهذا من دعوى الشعراء التي لا تصح إذ كان مستحيلًا أن يقال للرجل ما زلت أميرًا فأنت مستغن عن الإمارة، وهو لم يسم بذلك الاسم إلا والإمارة معه وفيه»[٣].

لكن الاستحالة قد تصيب المعنى أيضًا لسوء تأويل المتلقي للبناء الشعري ومعانيه كعد «سائمة» حالًا في أحد أبيات البحتري[٤]، فالحبلق «شياه صغار يكن بالحجاز... فينبغي أن تنصب سائمة بأرى، ولا يجوز أن تكون حالًا من البقر، لأنه لو كان كذلك لاستحال المعنى إذ كان التقدير يصير: لم أر كالبقر الأغفال من الحبلق، والبقر ليست من هذا الجنس»[٥].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٠٩. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ٢/٨٤٥، وفيه: يصون.

(٢) اللزوم: ٢/٩٣.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٧٠ - ٢٧١.

(٤) قوله: لم أر كالبقر الأغفال سائمة ... من الحبلق لم تحفظ من الديب. ديوانه: ١/ ٩٤، وعبث الوليد: ص ٤٧.

(٥) عبث الوليد: ص ٤٧.

ومثل ذلك لدى الشيخ نسبة القصر إلى الليل في بيت للراعي[١] فالشاعر لا يريد «وما تزداد قصرًا، لأن ذلك مستحيل إذ كان قد وصفه بالطول، وإنما يريد أنه يزداد طولًا وليس ذلك لأنه قصير»[٢].

والصحة هي المصطلح الذي يصف به الشيخ وغيره المعاني إذا سلمت من الفساد استحالة كان أم تناقضًا أم مخالفة للعرف، لكنه اصطلاح لا يحيل على وجه نقدي ثابت تنسب إليه كل المعاني التي تنعت بأنها صحيحة، وأعني بهذا أن الصحة – لدى الشيخ – ليست مرادفًا للجودة ولكنها شرط في سلوك مسلك التجويد، لأن المعاني الصحيحة التي يمكن أن تفهم من الكلام تختلف من حيث درجاتها وتتنوع فتكون رغم اشتراكها في الصحة متفاوتة من حيث التردد[٣] والقلة والابتذال والاصطباغ المستحسن بمذهب الشاعر[٤] والضعف[٥] التوسط[٦] والجودة[٧] والقرب والبعد[٨] والاعتدال والمبالغة[٩]... وأضعف مراتب الصحة لديه ما قارب الفساد والاستحالة، وأجودها ما كانت قوتها تابعة لما في المعاني من تصوير ومبالغة على منهب الشعراء.

فمعنى «تراها» في أحد أبيات أبي تمام[١٠] – في رأي الشيخ – «يصح على مذهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف..»[١١].

---

(١) قوله: يا أهل ما بال هذا الليل في صفر ... يزداد طولًا وما يزداد من قصر. ديوانه: ص ٨٦، وعبث الوليد: ص ١٩٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٧٦/١.

(٤) انظر قول الشيخ في عبث الوليد: ص ١٧٨: «كان في الأصل: إن لم يمثل، والمعنى صحيح... وفي الحاشية: إن لم تميل روية، وهو أشبه بكلام أبي عبادة»، وانظر قوله في ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٢/٣: «فله معنى صحيح يستحسن على مذهب الطائي».

(٥) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٤/١ – ٤٥.

(٦) انظر عبث الوليد: ص ١٣٦.

(٧) نفسه: ص ١٣٦ و٢١٣ حيث قوله: «وإن روي أبد بالدال غير معجمة فهو صحيح جيد».

(٨) نفسه: ص ١٥٦، ١٧٦.

(٩) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١٠) قوله: أو ما تراها ما تراها هزة ... تشأى العيون تعجرفًا وذميلا. ديوانه/ ش د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(١١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

وبين الصحة والفساد يكون المعانى أحيانًا في منزلة تعلو على الفاسد وتنزل عن الصحيح فيصفه بالسائغ [1] الذي لا وجه له، وقد يوغل في الاختلال فيصفه بأنه ليس بشيء [2]، أو بأن البناء لا معنى له[3] أو غير معروف [4].

إن صحة المعاني كانت من بين ما احتج به الشيخ على قوة شاعرية الأمير ابن أبي حصينة، ولذلك لا نتوقع ممن حكم هذا المعيار أن يكون متساهلًا في البناء المنطقي لمعانيه، وإذا نحن استثنينا الاضطراب الدلالي الذي أصاب بعض سقطياته نتيجة ما حذفه منها هو نفسه في مرحلة التوبة من الشعر، فإن أشعاره تخلو أو تكاد مما يمكن أن يعد معاني فاسدة، ومن أبياته النادرة التي بدت كالمضطربة المعنى قوله:

إن يكن عيدهم بغير هلالٍ
فالهلالُ المضيء وجه الأميرِ

فهذا «البيت معيب عند أهل النقد لأنه قال قبل هذا: «أنت شمس الضحى» ثم شبهه هاهنا بالهلال، فحطه مراتب كثيرة عما أعطاه أولًا»[5].

وما توهمه بعض المتلقين فسادًا في معانيه لم يكن إلا سوء تأويل لبناء جمله الشعرية كما يتبين من تحذير الخوارزمي من مثل ذلك في قوله شارحًا بيت السقط:

وما نلتُ مالًا قط إلا ومال بي
ولا درهمًا إلا ودر به الهم

«فإن قلت: فهل يجوز أن يكون قوله «إلا ومال بي» في محل النصب على الحال، قلت: يمتنع ذلك لأن الحمل عليه يفسد المعنى، وذلك أنه يقتضي أن يكون للمال حالان:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٧. وانظر رد المستوفى عليه بأنه إذا جعل البناء سائغًا على المعنى فقد وُجد له وجه وإن كان ضعيفًا. الهامش ١.
(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٥٦ و٢٢٠ - ٢٢١.
(٣) نفسه: ص ١٦٥.
(٤) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٤٩.
(٥) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

حال يميل فيها بصاحبه إلى الطغيان وحال لا يميل، فيكون المعنى حينئذ في بيت أبي العلاء أني ما أصبت مالًا إلا في حال ميله بي، وذلك بيِّن البطلان»[١]. وهذا التحذير نظير منع الشيخ نصب «سائمة» على الحال في بيت البحتري المذكور دفعًا لاستحالة المعنى. ويبدو أن خبرة الشيخ بالحقول الدلالية المتعددة لنفس الوحدة المعجمية، وبناءه المعنى على واحد منها كان يجعل بعض معانيه مشوبًا بشبهة الفساد والاختلال كما يتبين من استعماله لفظة «خوان» في بيت له[٢]، فقد «ذكر بعض اللغويين أن المائدة ما كان عليه طعام، والخوان ما لا طعام عليه، وقال بعضهم: هما سواء، وعلى هذا يصح بيت أبي العلاء»[٣].

وقد فطن الشيخ نفسه إلى هذه الشبهة في استعماله لفظة الشذا عند ذكره المسك[٤] فنبه على أنه قصد بها اللون لا الرائحة، واحتج لاختياره لما نقله المفضل بن سلمة في كتاب الطيب[٥].

وقد كانت هذه الشبهات الدلالية تدفع الشراح أحيانًا إلى بيان وجه الصحة في ما يلتبس، كما يتبين من قول الخوارزمي مؤولًا معنى عقال في أحد أبيات الشيخ[٦]: «فإن قلت: العقال إنما يكون في البهائم لأنه ظلع يأخذ في قوائم الدابة... فكيف جعله أبو العلاء في العقول؟ قلت: يريد أن الخمر تمسخ العقل فتجعله بهيمة ظالعة»[٧].

إلى أن مثل هذا الاشتباه كان أضعف من أن يشكك في قدرة الشيخ على تطويع المعاني، فالناظر في معانيه الشعرية يجد فيها ما يدل على أنه لم يكن يكتفي فيها بتجنب الفساد فحسب، ولكنه كان يتعدى ذلك إلى إحكام بناء دقائقها إحكامًا لا يتأتى إلا للحذاق من الشعراء كما يتضح من قوله ناسبًا قول الشعر إلى المسن من الإبل:

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: إذا سميته في أرض جدب ... نزلت وكل رابية خوان. س. ز/ شروح: ص ٢٢٢.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٢٢٢.

(٤) قوله: وتحسدك البيض الحوالي قلادة ... بجيدك فيها من شذا المسك تمثال. سقط الزند/ شروح: ص ١٢٤٢.

(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٥٣ ب/ تحقيق: ص ١٥٦.

(٦) قوله: وحرمت شرب الراح لا خوف سائط ... ولكنها ترمي العقول بعقال. س. ز/ شروح: ص ١٨٣٨.

(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٣٨. وانظر تعليله وجه نصب «شمالا» في بيتٍ درعي: نفسه: ص ١٨٦٥.

أمــن قـيـلِ عَــود رازمٍ أم روايـــةٍ
أتـتـهــنَّ عــن عــمٍّ لــهــنَّ وخــالِ

و«إنما خص العود من الإبل بقول الشعر دون البكارة لمعنيين: أحدهما مكانته من السن، فجعله لذلك بمنزلة من يُصغى إلى قوله من الكهول. والثاني أن العرب تسمي الجمل البازل الذي قد اعتاد الأسفار عالمًا.

وروى أن ابنة الخُس قيل لها: أي الإبل خير؟ فقالت: «العالم السَّجل، الراحلة الفحل «فلما كان يوصف بالعلم كانت نسبة الشعر إليه أولى وأليق بما ذهب إليه من هذا المعنى. وهذا من الحذق بمقاطع الكلام وتوفية الشعر ما يليق به من الأقسام»[1]، وفي كل ذلك شهادة على أن تغيير العلاقات المنطقية في معانيه لا يعد إخلالًا أدى إليه قصور في الشاعرية ولكنه مظهر لصنوف اللعب الشعري الذي يخرج إليه الشاعر بعد إحكام البناء المنطقي العام.

واللعب الشعري حركة فنية طليقة فوق بساط العلاقات المنطقية يسعى الشاعر من خلالها إلى التأثير في المتلقي وإخراجه من مقام «فهم الكلام» إلى مقام «التلقي الشعري»، وصنوف هذا اللعب الدلالي الشعري مختلفة ومتعددة، لكنها ترد في مجملها إلى أربعة مظاهر فنية متداخلة هي: لعبة التعمية والتصريح، ولعبة المبالغة والاعتدال، ولعبة المعنى الهيولاني والدلالة البينة، ولعبة التخييل والاعتدال.

١ - **لعبة التعمية والتصريح**: يذكر الشيخ أن استبهام بعض المؤلفات وغموضها يكون لبعد المعجم الذي يستعمله المصنف أو لقصده إلى إبهامها أو لتصحيف يقع فيها أو سقط يسقط منها فيكون الإخلال بالمقصود أعظم و«معناه أبعد عن الإبانة»[2].

---

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١١٨٧. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٨٧.
(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩.

ولا يخرج الشعر عن هذا الحكم، فالغموض الذي قد يكتنف بعض الأشعار يمكن أن يكون راجعًا إلى طريقة الشاعر في النظم، كأن يكثر من الاستعارات ويفرط في استعمال الغريب الحوشي والتراكيب المتعاظلة، أو إلى عبث النساخ والرواة بالأصل، أو إلى جهل المتلقي وقلة خبرته بقوانين الصناعة، وقد يكون راجعًا إلى أن الشاعر يتعمد تعمية المعنى ويقصدها.

ولعبة التعمية التي نتحدث عنها تنتسب إلى الاحتمال الأخير، فثقافة الشيخ المتنوعة وخبرته بصناعة الشعر جعلت أشعاره تستغلق وتستبهم على كثير من المتلقين، لتشابك دقائق الصناعة فيها وخصوبة مشاربها، لكن هذا الاستغلاق لا يعد لعبًا شعريًّا لأنه يرتبط بطريقته في النظم ومتأصل فيها كما ذكر شراح[1] شعره، أما الغموض أو التعمية التي نصفها باللعب فهي ما قصد الشيخ إلى إبهامه لغاية فنية تعجيبية أو أخرى فكرية وقائية.

ويظهر أن الشيخ كان يفرق بين الغموض المتكلف الذي ينفر المتلقين من الشعر، وبين التعمية الفنية التي تشدهم إليه وتحببهم فيه، وقد عد من المتكلف غير المحمود عويص أبي حزام العكلي الذي «كان يكثر من الغريب في شعره فلا يفهمه إلا العلماء»[2]، وكذا طلاسم أبي الطيب في قوله المشهور[3] الذي ضاق بما فيه حتى أنكره[4] من يعرفه.

ومثل هذا في الخفاء تلبيس الكلام بوضع عناصره في غير موضعها[5]، وموقفه هذا لا يختلف عما ذهب إليه بعض النقاد من أن المعاني إذا كثرت في البيت

---

(١) انظر التنوير: ١/ ٤، وشرح البطليوسي/ شروح: ص ١٥.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٦٧ أ/ تحقيق: ص ١٩٢، وانظر التنوير: ٢/٨٩.

(٣) قوله: عش ابق اسم قد جد مر انه ر ف سر نل. ديوانه: ٣/٢١٣، والعمدة: ١/ ٣٠.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٥) نفسه: ص ٦٣١ حيث يشير إلى قول القائل: فأصبحت بعد خط بهجتها ... كأن خطا رسومها قلما.

الواحد كانت حشوًا، واشتغل «الذهن بالغوص عليها فمنع الذوق من استيفاء مدركه من البلاغة»[1].

ويبدو ولع الشيخ بلعبة الإبهام وتعمية المعنى واضحًا في مختلف مؤلفاته، والمصنفاتُ المفاتيح التي كان يضعها لفك رموزها شاهد على أنه كان يستلذ هذه اللعبة.

وإذا كان جامع الأوزان يعد الديوان الذي أفرغ فيه الشيخ خبرته بصناعة الألغاز، فإن انفصال بعض أبياته عن هذا الديوان أو عما يشبهه، وورودها في سياق غير معروف، جعلا بعض الدارسين يحار أمامها قبل أن يعدها هلوسة، وأقصد قول الشيخ:

شهدت بأن الكلبَ ليس بنابحٍ
يقينًا وأن الليث في الغاب ما زأر
وأن قريشًا ليس منها خليفةٌ
وأن أبا بكر شكا الحيف من عمر
وأن عليًّا لم يصلِّ بصحبه
وما هو والله العظيم من البشر[2]

فهذه الأبيات التي رواها القفطي شبيهة في رأي الجندي بهذيان المحموم[3]، وما يصفه الناقد بالهذيان ليس إلا إلغازًا شبيهًا بما قاله الشيخ في الجامع نفسه[4]، وبقوله في الصاهل والشاحج: «العلم يدل على أن الحسن صلى الله عليه لم ير الحسين قط، وأن الحسين صلى الله عليه لم ير الحسن قط.. إنما الحسن والحسين كثيبا رمل ألغزتهما عن الحسن والحسين صلى الله عليهما»[5].

---

(١) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.

(٢) إنباه الرواة: ١/١١٤.

(٣) انظر الجامع: ١/٤٠٤.

(٤) قوله: كان سنور العتيك إذا ... ناب أمر يفرس الأسدا
وتبيت الفأر دانية ... منه إن نومًا وإن سهدا. انظر التنوير: ١/١١.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٢٢ و٣٥١.

والراجح أن هذه الأبيات الثلاثة مقتطعة من جامع الأوزان الذي خصصه كله لتعليم قواعد بناء البحور من خلال الأشعار الملغزة.

إن استغلاق المعنى لاستغلاق عنصر من عناصره يعد لدى الشيخ إتعابًا للشارح[1] وإن لم يكن الشاعر يقصد إلى ذلك، وتعمياته في السقط والدرعيات إتعاب صريح للمتلقي، إلا أن الغاية منه ليس الاستهانة به أو التعالي عليه، ولكنها تقوية للوجه التعجيبي في الكتابة الشعرية من خلال ولوج حقل مضلل تكون في متعة الكشف عن سراديبه الدلالية الثمرة التي يجنيها المتلقي من تعبه، ومتعة الكشف مفتاح التعجب.

وقد ذكر ابن سنان أن شيخه كان يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيرًا[2]، ووصف ولعه بالتعمية بأنه «منهب مفرد وطريقة أخرى»[3]، لكنه عده منهبًا بعيدًا عن الفصاحة [4] الفنية التي يجب أن تتوافر في الشعر، فالذوق النقدي العربي كان يميل في عمومه إلى النظم غير المعقد الذي تسابق ألفاظه معانيه[5]، لكن كلام ابن سنان وهو ينفر القارئ من مذهب شيخه يتضمن ما يفيد أن بعض الأذواق في عصره كانت تجد في حل رموز الشعر المستغلق متعة فنية خاصة لا تجدها في الأشعار السهلة، ويبدو أن الشيخ نفسه كان يعجبه أن يلعب لعبة الغموض والتعمية حتى داخل كلام غيره من الأدباء كما يتبين من قوله يرد على أديب خاطبه بالأجل: «ولما خاطبني تلك المخاطبة تأولت لها معنى غير ظاهر اللفظ، وجعلت للأجلِّ إذ وُصِفْتُ به وجوها منها أن أكون مشبهًا بالجليل...»[6].

---

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣١ – ٣٣٢.
(٢) سر الفصاحة: ص ٢٢٦.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٢.
(٤) نفسه/ نفسه: ص ٣٧٣.
(٥) انظر مقدمة ابن خلدون: ص ٥٧٥، والوساطة: ص ١٩.
(٦) رسائله/ عطية: ص ٢٢٥.

ويعد الفصل بين المعنى وظاهر اللفظ الأساس الذي يبني عليه الشيخ معمياته، لأنها في مجملها أبنية لغوية «لها في السمع ظاهر ولها في المعنى باطن»[1]، ويسمي الكلاعي هذا النوع من الكلام «المورى»، لأن «باطنه على غير ظاهره»[2]، وأبو العلاء في رأ يه ممن سلكوا هذا المسلك وجروا فيه ملء عنانهم[3].

ومصطلح التورية من المصطلحات التي وصف الشيخ نفسُه بها هذه الطريقة في التلاعب بالمعنى، فقد ذكر أن قول أبي تمام المشهور[4] «ضرب من صناعة الشعر يسميه أصحاب النقد التورية، وذلك أنه ذكر هذه الطائفة من المتكلمين – ومن شأنهم أن يتكلموا في الجوهر والعرض – فأوهم السامع أنه يريد الجوهر الذي يستعمله أصحاب الكلام، وإنما يريد الجوهر الذي هو رونق الشيء وصفاؤه»[5].

وقد رأى أن أحسن ما يوجه إليه بعض شعر الطائي[6] أن «يجعل من التورية مثل قوله: قد لقبوها جوهر الأشياء»[7].

وقداستعمل هذا المصطلح بنفس المفهوم في قوله من داليته السقطية:

تـــوري عـنـك ألـسـنـة الـلـيـالـي
كـأنـك فـي ضـمـائـرهـا اعـتـقـادُ
فـإن يـكـن الـزمـانُ يـريـد مـعـنًـى
فـإنـك ذلـك الـمـعـنـى الـمـرادُ[8]

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢١٩.
(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ١٨٨.
(٣) نفسه: ص ١٨٩.
(٤) قوله: جهمية الأوصاف إلا أنهم ... قد لقبوها جوهر الأشياء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٣٠.
(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٣٠ – ٣١.
(٦) قوله: بنو كل مشبوح الذراع إذا القنا ... ثنت أذرع الأبطال وهي معاصم. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٣/ ١٨١.
(٧) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣/ ١٨١.
(٨) س. ز / شروح: ص ٣٢٥.

لكن مصطلح الإلغاز ومشتقاته يرد أيضا في مؤلفاته للدلالة على نفس التعمية التي يدل عليها مصطلح التورية كما يتضح من شرحه لأحد أبيات الطائي[1]: ««إذا ما قيدت» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون من تقييدها بالكتاب، أي إذا جعلت في الصحف رتكت، والرتكان ضرب من سير الإبل سريع، ثم قال: وليست إذا ما أطلقت ذات انطلاق، كأنه يلغز بذلك»[2].

ويستعمل نفس الاصطلاح في شرحه سقطياته نفسها فيصرح بأن قوله:

إذا صدق الجدُّ افترى العمُّ للفتى
مكارم لا تُكري وإن كذب الخالُ

فيه ثلاثة أسماء ملغزة[3]، وأن قوله: (حروف سرى ...) فيه «إلغاز من قول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى»[4].

والملاحظ أن شراح شعره يردون طريقته في التعمية إلى هذين المصطلحين أي التورية والإلغاز، والثاني أغلب في كلامهم كما نجد في مثل قول البطليوسي: «وأبو العلاء يلغز كثيرًا بالأسماء المشتركة فيوهم أنه يريد معنى وهو يريد معنى آخر، ويصف أحد الاسمين المشتركين بصفة الآخر»[5].

وقد فسر بذلك قول الشيخ السابق في وصف الناقة: (حروف سرى...)، فهو لديه كما قال الشيخ نفسه «إلغاز بقول النحويين: اسم وفعل وحرف جاء لمعنى، وأراد بالحروف الإبل»[6].

---

(١) قوله: إذا ما قيدت رتكت وليست ... إذا أطلقت ذات انطلاق. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ٤٢٨/٢.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٢٨/١.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٥ أ/ تحقيق: ص ١٥٨.

(٤) نفسه: ورقة ٥٤ ب/ تحقيق: ص ١٥٧. وانظر قوله في السقط/ شروح: ص ١٢٥٥: حروف سرى جاءت لمعنى أردته ... برتني أسماء لهن وأفعال

(٥) شرحه/ شروح: ص ١٧٢٣. وانظر ص: ١٧٣٥، حيث قوله: «وقد عرفتك أن من شأنه أن يلغز باللفظين المشتركين فيوهم أن أحدهما هو الآخر».

(٦) شرحه/ شروح: ص ١٢٥٥. وانظر في استعماله مصطلح التورية: ص ١٥٤٠.

ويرى الخويي أن الشيخ في قوله:

فـــارتحـــل الـــنـــظـــر لـــربـــع ســـوى

ربـــعـــي فـــــرارًا مـــن أبـــيـــه شُـمـيـل

أراد بالنضر الشباب وبشميل الشيب الشامل فـ «ألغزعن النضر بن شميل صاحب الخليل»[١].

ويتردد لدى الخوارزمي مصطلح الايهام للدلالة على نفس ما يدل عليه الإلغاز والتورية كما يتبين من قوله يشرح بيتا من السقط[٢] «وقد أوهم حيث قرن الإقواء بالفصيح أنه يريد به إقواء الشعر... والإقواء مع الضعيف إيهام آخر»[٣]، وكذا من قوله يشرح بيتًا آخر[٤]: «والثقيلة مع الوزن إيهام»[٥].

والتورية والايهام مصطلحان مترادفان لدى البديعيين[٦]، والإشارة إلى وهم المتلقي واردة في قول الشيخ نفسه يشرح بيتًا من سقط الزند: «... ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى...»[٧]، إلا أن ورود الايهام موصوفًا بالملاحة في مثل قول الخوارزمي يشرح وصف الشيخ للهلال[٨]: «وفي هذا البيت إيهام مليح، وذلك لأن «هلالًا» من أسماء الرجال وقد جعله محبًّا، والثريا من أسماء النساء وقد جعلها حبيبة.

---

(١) التنوير: ٢/١٩٤. وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٧.

(٢) قوله: وقد يقوي الفصيح فلا تقابل ... ضعيف البر إلا بالقبول. س. ز/ شروح: ص ١١٤٦.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٤٧.

(٤) قول الشيخ: فاقتنع بالروي والوزن مني ... فهمومي ثقيلة الأوزان. س. ز/ شروح: ص ٤٦٠.

(٥) شرحه/ شروح: ص ٤٦١.

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٣٥، وخزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٧) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠، وانظر النص كاملا في السطور اللاحقة. وانظر بيت السقط في الشروح: ص ٧٠٢.

(٨) قوله: وكأن الهلال يهوى الثريا ... فهما للوداع معتنقان. س. ز/ شروح: ص ٤٣٠.

وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان»[1]، يفيد أنه كان يجد في بعض معمياته لطافة زائدة ودقة في البناء لا يفي بوصفهما مصطلحا إلغاز وتورية، فيختار مصطلح الايهام لقوة دلالته على جمالية التعمية.

وقد أدرك البديعيون المتأخرون قصور مصطلحي التورية والإلغاز عن استيعاب الأساليب المتعددة التي يعمي بها الشعراء معانيهم، ففرقوا[2] بين الإلغاز والتورية والتوجيه والاشتراك والاستخدام والايهام والتوهيم والإبهام، ووجدوا في معميات الشيخ أمثلة لبعض هذه الفنون[3]، وهو ما يكشف عن أنه كان يسلك في تعمية المعاني مسالك متنوعة تتعدى مفهوم التورية والإلغاز والايهام.

فالخويي يرى أن الشيخ في قوله واصفًا الدرع:

مـــن المـــــاذي كـــــــالآذي أردى

عـــواســـل غـيــر طـيـبـة المـجـــاجِ

«أوهم بالعواسل التي هي الرماح، العواسل التي تشتار العسل من الخلايا ملغزًا...»[4]، ويصف استعماله لفظتي النضر وشميل في البيت المذكور سابقًا بأنه أيضًا إلغاز عن العالم المشهور، والشيخ نفسه يذكر أنه استعمل مصطلحات العروض الخليلي في فصول رسائله «على معنى اللغز والتورية»[5].

وما بني من المعميات على الاصطلاحات وأسماء الأعلام يعد لدى البديعيين توجيهًا[6] لا تورية، لأن هذه الأخيرة تكون باللفظة المشتركة الواحدة بينما يكون التوجيه باللفظ المصطلح ولا يصلح إلا بعدة لفظات متلائمة[7].

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١.
(٢) انظر الأبواب المذكورة لاحقًا في شرح الكافية للحلي، وفي خزانة الأدب للحموي.
(٣) انظر مثلًا شرح الكافية: ص ٢٩٨، وخزانة الحموي: ص ٢٣٩.
(٤) التنوير: ٢/١٤٩. وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٥٤٩.
(٦) انظر شرح الكافية: ص ١٢٢، وخزانة الحموي: ص ١٣٥.
(٧) شرح الكافية: ص ١٣٦، وخزانة الحموي: ص ٥٢.

وتعرف التعمية لديهم بالاشتراك عندما «يؤتى بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكًا أصليًّا وعرفيًّا فيسبق ذهن سامعها إلى المعنى الذي لم يُرده الشاعر، فيأتي في آخر البيت أو في البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع»[1]، فإذا جعلت السامع يتوهم معنى فاسدًا غير ما أراده الناظم عدت توهيمًا[2].

ونجد لدى الشيخ ما يبدو إيماء خفيًّا إلى هذين المفهومين في قوله يشرح بيت السقط[3]: «وإذا قيل «نابها» فالمراد بالناب السيف، ولكن السامع ربما سبق وهمه إلى أن الناب هاهنا، الناب من الإبل، وإذا رويت «نابك» ففي البيت ضرب من اللغز»[4]، وتمييزه التوهيم من اللغز ينبئ بأنه كان يدرك نقديًّا الفروق الفنية الدقيقة بين مختلف أنواع التعمية.

ومفهوم الإلغاز لدى البديعيين «أن يجيء المتكلم بعدة أوصاف في ألفاظ مشتركة من غير ذكر الموصوف ويشير بها إلى مقصود مجهول، أو باسم حروفه قابلة للتغيير أو التوجيه، فإذا أراد كشف الاسم الموصوف نبه عليه بتصحيف شيء من حروف الهجاء، أو تبديلها في اسمه، أو نقص شيء منها أو زيادة، أو أوجه من غير هذه الوجوه»[5]، ونموذجه الصريح في متن أبي العلاء الشعري هو جامع الأوزان، وقد نقل ابن سنان من ألغاز شيخه قوله:

وجـبـت سـرابـيًـا كـأن إكـامـه
جَـوارٍ ولـكـن مـا لـهـنَّ نـهـودُ
تمـجـس حـربـاء الـهـجـيـر وحـولـه
رواهـب خـيـط والـنـعـام نـهـودُ[6]

---

(١) شرح الكافية: ص ١٧٥. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦٥.
(٢) شرح الكافية: ص ٢٢٨ - ٢٣٠.
(٣) قوله: الآن فاله عن الهيجاء مقتبطا ... طال امتراؤك خلفي نابها الضبس. س. ز/ شروح: ص ٧٠٢.
(٤) ضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.
(٥) شرح الكافية: ص ٢١٢.
(٦) انظر سر الفصاحة: ص ٢٢٦.

ويعد البديعيون فن الاستخدام أشرف[1] أنواع التعمية، لأنه «نوع عزيز الوقوع معتاص على الناظم شديد الالتباس بالتورية، قلما تكلفه بليغ وصح معه بشروطه لصعوبته وقلة انقياده وميله إلى جانب التورية، ولذلك لم يرد في أمثلة كتب المؤلفين سوى بيتين، وفي كل منها نظر، وعززها بعضهم بثالث لم يكن منه»[2]، وللطافة مسالكه بالقياس إلى التورية ألف فيه الصفدي كتابه فض الختام عن التورية والاستخدام[3]، والمقصود بهذا الفن «أن يأتي المتكلم بلفظة مشتركةٍ بين معنيين اشتراكًا أصليًّا، متوسطةٍ بين قرينتين تستخدم كل قرينة منهما معنى من معنيي تلك اللفظة. وأصحه وأتمه ما كان في القرينة الأخيرة ضمير يعود إلى تلك اللفظة المشتركة»[4].

وإذا كان النقاد قد اعترفوا بأن ما يتداوله المصنفون من أمثلته لا يتعدى لندرته واعتياصه بيتين، فإن ثانيهما قول الشيخ:

وفــقــيـــهِ ألــفــاظـــهُ شـــدن لــلــنعــ

ـــمان مـــا لـــم يــشــده شــعــر زيـــادِ

فقد «أراد بلفظ النعمان أبا حنيفة، وأراد بالضمير المحذوف ابن المنذر ملك الحيرة، وزياد هنا هو النابغة، وكان معروفا بمدح النعمان بن المنذر، وهذا يصح على طريقة ابن مالك، فإن فقيها يخدم أبا حنيفة وشعر زياد يخدم النعمان بن المنذر»[5].

والملاحظ أن البيت الثالث الذي أضيف إلى المثالين المعروفين كان هو الآخر من أشعار الشيخ، فقد ذكر الصفدي أن من شعره في الاستخدام قوله يصف درعًا:

تـلـك مـــاذيـــة ومـــا لـــنبـــاب الـصـــ

ـحيف والسيف عندها من نصيبِ[6]

---

(١) انظر الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧، حيث قوله: «ومن شعره في الاستخدام وهو أشرف من التورية...».

(٢) شرح الكافية: ص ٢٩٦، وخزانة الحموي: ص ٥٢.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٢٣٩.

(٤) شرح الكافية: ص ٢٩٦.

(٥) خزانة الحموي: ص ٥٣، وانظر شرح الكافية: ص ٢٩٨.

(٦) الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧ ، وانظر البيت في الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٣ . وفي رواية الصفدي تقديم وتأخير.

فالشيخ في رأيه «استخدم لفظ الذباب في معنييه: الأول طرف السيف، والثاني الذباب الطائر المعروف وهو الذبان»[1]، وفي هذا التمثيل بشعره ما يجعلنا نعتقد أن استخلاص هذا الفن اصطلاحًا ومفهومًا إنما كان لوصف إحدى طرائقه في التعمية.

والملاحظ أن بناء اللزوميات على الصدق والقصد فيه إلى الموعظة وتنبيه الغافلين لم يمنعاه من أن يسلك فيه مسلك الإلغاز، ولذلك نجده يقول موضحًا معنى إحدى أبياته اللزومية[2]: «هذا لغز، واللغز يتردد في كلام هذا المتهم كثيرًا، لأن التقليد في التوحيد لا يقول به أحد يعول عليه إذا عنوا به تقليد التابع للمتبوع... فقد وضح المعنى»[3].

إلا أن الغاية من الإلغاز في اللزوميات تختلف عن الغاية من معميات السقط والدرعيات، فهي في هذين الأخيرين فنية تعجيبية، بينما هي في الأول تلبيسية إرباكية تمنع المتلقي من الجزم بأن المعنى الذي فهمه من البيت هو نفسه ما قصد إليه، وترغمه على التسليم بأن بعض المعاني اللزومية من باب المتشابه الذي يتعذر إدراك المقصود منه إدراكًا يقينيًا، فالكلام الملبس – لديه – كالخط بدون نقط[4].

ويبدو حرصه على إرباك المتلقي والاحتماء بدرع التشابه واضحًا في قوله معنفًا من أساء فهم أحد أبيات اللزوم[5]: «أفما يستحيي المتقرب بثلب البرآء أن يذكر ما يشتبه عليه فلا يعرفه، ويلغي ما هو ملزم بضد ما زعم»[6].

ويسلك الشيخ إلى تلبيس ما يريد تلبيسه من معاني اللزوم مسالك متعددة، كالإيماء والتلميح والتلويح والعكس والحذف والاختصار والتخصيص والتفخيم، لكن

---

(١) الوافي بالوفيات: ١٠٧/٧.

(٢) قوله: في كل أمرك تقليد رضيت به ... حتى مقالك ربي واحد أحد. اللزوم: ٣٢٤/١.

(٣) زجر النابح: ص٤٥ – ٤٦. وانظر قوله في (ص ٦٢) عن بيت لزومي: « ... وهذا جار مجرى اللغز».

(٤) انظر قوله في اللزوم: ١٠٣/٢: كلامك ملتبس لا يبيـ ... ـن كالخط أغفله الناقط.

(٥) قوله: أصول قد بنين على فساد ... وتقوى الله سوق لا تبور. اللزوم: ٤٤٤/١، وزجر النابح: ص ٦٥.

(٦) زجر النابح: ص ٧٢.

الاشتباه يبلغ ذروته في هذه المعاني عندما يتعمد بناءها على المعجم الغريب الوحشي والحوشي معروضًا في قوالب بديعية شديدة التعقيد، وقد وصف النقاد[1] بعض أنواع الجناس في لزومياته بالمتشابه لاشتباهه على المتلقي، وجعل منه قوله:

سُرحوب عمن سرى لله مبتعثًا
وجناء في الكور أو في السرح سرحوبا[2]

وقد عد ابن سنان[3] هذا الفن من الجناس من مبتكرات شيخه، وعده لما فيه من اللبس غير مختار ولا داخل في ما وصف بالفصاحة والبلاغة.

ويكاد النقاد المعاصرون يجمعون على أن الغموض الذي غلب جل أشعاره يعود إلى إفراطه[4] في الصنعة والتكلف البديعي، وهي نتيجة لم يفت القدماء الانتباه إليها، فقد طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يقلل من الأسجاع في مؤلفاته، ثم أوضح له في رسالة لاحقة أن مسألته التخلي عنها «ما كانت إلا شحًّا بالمعاني أن تضل بتتبعها»[5].

ولم يكن تأليف الزجر إلا كشفًا عن أوهام من جازفوا فأولوا اللزوم ضالين، وتأكيدًا لسمة التشابه الدلالي فيه، وذلك بإحلال المعاني المقصودة التي تبعد عن الشبهة والتهمة محل ما فهمه خصومه، وبنسبة تفسيرهم إلى الجهل بمثل قوله: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل»[6] أو قوله: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللذرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعارٍ مما زعم»[7].

---

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٣٠.

(٢) اللزوم: ١/١٢٥.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٢٨.

(٤) انظر الفن ومذاهبه في الشعر: ص ٣٩٩ – ٤٠٢، وحكيم المعرة: ص ٥٤، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٩٧، وشاعرية أبي العلاء: ص ١٥٢.

(٥) رسالة داعي الدعاة/ رسائل أبي العلاء: ١/١٣٩، (طبعة إحسان عباس).

(٦) زجر النابح: ص ٢٥.

(٧) نفسه: ص ٥٨.

وإذا كان تفسير بعض أشعاره الغامضة قد عد من باب الكشف عن الأسرار[1]، فإن الطريف في تشكيل الشيخ لمعانيه تعمده أحيانًا أن يسير بعيدًا عن وجهة الغموض والتعمية، ليلعب لعبة أخرى مناقضة لهما هي لعبة التفسير والايضاح.

ويقوم هذا الاختيار الفني لديه على رفع الإبهام عن البيت والإفصاح عن معناه، وذلك بتفسير ألفاظه المشتركة وشرحها داخل الصياغة الشعرية نفسها كقوله في الدرعيات قاصدًا الغراب:

وعـــويـــرًا شـكـت ولـيـس الـــذي أســ

ـرى بـهـنـد، لا بـل عـويـرًا بـصـيـرا[2]

أو قوله:

يــا صـــاع لـسـت أريـــد صـــاع مـكـيـلـةٍ

فـأضـيـفـه لـكـن أرخـــم صـــاعـــدا[3]

ومثل هذا كثير في شعره خصوصًا في اللزوميات[4].

ويفسر بعض النقاد هذا المنحى بأنه إفصاح عن تمكنه اللغوي، وكشف عن قدراته اللغوية[5]، وتَشَبُّه بعلماء اللغة حين يفسرون ما يعرض لهم من ألفاظ[6]، ولا يبدو أن الشيخ كان يقصد إلى هذا في متنه الشعري، فما شرحه من غريب ورموز في الفصول والغايات وما أشبهها من المصنفات والرسائل التي صنفت قبل اللزوم، كان كافيًا للتعريف بشخصيته المبرزة في علوم اللغة.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٣١، حيث قوله: «وتفسير هذا البيت على ما ذكرته من أسرار هذا الديوان».

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٠٤. وانظر قوله: تقول حميد قال والمرء ما درى ×× حميد بن ثور أم حميد بن بحدل. اللزوم: ٢/٣٢١.

(٣) اللزوم: ١/٣٥٧.

(٤) انظر مثلًا: ١/٥٧٧، ٥٨٥، ٦٢٧.

(٥) انظر الفكر والفن: ص ٣٧٦ – ٣٧٧.

(٦) البناء اللفظي: ص ١٢١.

وما أعتقده أنه كان يسعى من مثل هذه الشروح إلى بناء ثنائية دلالية متلاحمة تذكر المتلقي بالمعنى المنسي إذا لم يخطر بباله، وتصرفه عنه إذا ما سبق ذهنه إليه، وهو ما يجعل تفسير الظاهر عودة خفية إلى لعبة الإلغاز، لكنْ بجعل التعريف بالمجهول سابقا للغز أو مزامنًا له.

وتبدو هذه العلاقة بين التفسير والإلغاز واضحة في قوله مفسرًا وملغزًا في آن واحد:

إن قلت صفوًا بإلغاز فمعتمدي

صفوًا من الصف لا صفوًا من الكدر[1]

ونجد في تعريف البديعيين فن الاشتراك ما يقوي هذا الاعتقاد، فهو عندهم أن يأتي الشاعر بلفظة مشتركة بين معنيين اشتراكًا أصليًّا أو عرفيًّا، فيسبق ذهن السامع إلى المعنى غير المراد «فيأتي في آخر البيت أوفي البيت الثاني بما يبين أن القصد غير ما توهمه السامع كقول كثير عزة:

وأنت التي حببتِ كل قصيرةٍ

إليَّ ولم تعلم بذاك القصائرِ

عنيت قصيرات الحجال ولم أرد

قصار الخطى شر النساء البحاترِ

فإنه لولا إتيانه في البيت الثاني بذكر «قصيرات الحجال» لتوهم السامع أنه أراد القصار مطلقًا»[2]. فقول كثير: «عنيت» شبيه بقول الشيخ: «لست أريد» أو «فمعتمدي» أو ما سوى ذلك من عبارات التفسير، وما تختص به أشعاره الموضحة أن هذه العبارات فيها لا تأتي فحسب في آخر البيت وأول البيت الثاني، ولكنها ترد في أي موضع من الصياغة الشعرية.

---

(١) اللزوم: ١/٥٣١.

(٢) شرح الكافية: ص ١٧٥ - ١٧٦.

وإذا كانت هذه الدلالة الثنائية في غير اللزوميات تعد نوعًا من التعجيب الفني، فإنها في اللزوم - وهي فيها كثيرة - تؤدي وظيفة وعظية زاجرة، من خلال تذكير الناسي وتنبيهه من غفلته بعنف خيبة الظن التي يحس بها وهو يرغم على الانتقال من المعنى الذي توهمه إلى معنى آخر يضعه أمام حقيقة واحدة ثابتة، سراب الدنيا وتيه الإنسان:

وكـلُّ أديـبٌ أي سيـدعـى إلـى الـردى

مـن الأدب لا أن الـفـتـى مـتـأدبُ[1]

٢ - **لعبة المعنى الهيولاني والدلالة البينة**: ونقصد بالهيولانية قدرة نفس البناء اللغوي على توليد عدة دلالات محتملة، وهي تختلف عن التعمية من حيث كون المعاني المحتملة تكون في هذا البناء متكافئة وغير قابلة للتراجح لأنها تتسم كلها بأنها غير يقينية، بينما تكون المعاني في المعميات متفاوتة تفاوتًا يؤدي إلى استبقاء معنى واحد هو الصحيح المقصود، وإقصاء ما سواه لفساده أو لعدم قصد المتكلم إليه وإن بدا قريبًا.

وقد أحس بعض الشراح والنقاد القدماء بفاعلية هذه الخصيصة في المعاني الشعرية، فاعترفوا بأن شرح الشعر بمعنى ما لا يمنع من أن يفسره شارح آخر بمعنى سواه لاشتراك المعاني، فربما «احتمل البيت الواحد معنيين وأكثر»[2].

وعندما أورد ابن المستوفى شرح الصولي والآمدي والمرزوقي وأبي العلاء لقول أبي تمام: (جهمية الأوصاف)، صرح بأن هذا البيت مما عهدهم «يفيضون فيه وفي تفسيره، فلا يصح إلا بالحدس والظن»[3].

واحتمالية المعنى في الشعر تجعل الشارح - في رأي الكلاعي - يفسر البيت بما يميل إليه طبعه، فيعقبه شارح آخر ويأتي بمعنى آخر وهكذا، ولهذه العلة كان الجلة يعمدون إلى شرح لغات الأشعار دون معانيها[4].

---

(١) اللزوم: ١/٨٧.

(٢) انظر خاتمة شرح التبريزي للسقط/ شروح: ص ٢٠٣٤.

(٣) النظام/ ش. د. أبي تمام: ١/٣١/ الهامش ٢.

(٤) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١.

وقد صرح الناقد بأن الشيخ ألف ضوء السقط لشرح لغة أشعاره، وأنه «إنما شرح اللغة وترك المعنى للعلة»[1] التي تقدم ذكرها.

وتبني الشيخ لمفهوم المعنى الهيولاني الاحتمالي لا يكشف عنه - فحسب - اكتفاؤه بشرح الوحدات المعجمية دون المعنى، ولكن يدل عليه اعترافه بعد شرحه لأحد أبيات الحماسة بجواز تفسير النمري لنفس البيت رغم مخالفته لشرحه.

وتعد هيولانية المعنى الشعري لدى الشيخ سمة متأصلة في القريض تشهد برسوخها معاني القدماء والمحدثين جميعًا، كما يتبين من قول عنترة في مشهد غفراني يجيب ابن القارح وقد سأله عن مراده بالمشوف المعلم: الدينار أم الرداء؟: «أي الوجهين أردت فهو حسن ولا ينتقض»[2].

إن اللغة لدى الشيخ تبدو أحيانًا عاجزة عن الأداء الدقيق لكل المعاني التي يريد المتكلم أن يعبر عنها لأنها اصطلاح[3] وعادة، ولذلك تتعدد الدلالات في بعض التراكيب رغم أن العبارة واحدة:

معانيك شتّى والعبارة واحدٌ
فطرفك مغتالٌ وزندك مغتالُ[4]

ويوسع الشيخ مفهوم الهيولانية فينتهي إلى أن المعاني نفسها قد تختلف وتتعدد رغم تشابهها في الظاهر:

فإن توافق في معنى بنو زمنٍ
فإن جلَّ المعاني غير متفقِ
قد يبعد الشيء من شيءٍ يشابهه
إن السماء نظير الماء في الزرقِ[5]

---

(١) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣١.
(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤. وانظر: ص ٢٤٣، حيث قول عمرو بن كلثوم وقد سئل عن مراده بشراب قيل: ألواحد من الأقيال أم قيل ابن عِتْر: «إن الوجهين لا يتصوران».
(٣) الفصول والغايات: ص ٨٨.
(٤) س. ز / شروح: ١٢/٢.
(٥) س. ز / شروح: ص ٦٨٨.

وتختلف فاعلية المعنى الهيولاني عند القراءة الشعرية باختلاف مصدر الاحتمالية، فهي تنشأ من هيولانية المعنى أحيانًا في المعميات نفسها إذا ما بنى الشاعر كلامه بناء يتعذر فيه على المتلقي الجزم بالمعنى المقصود، كما تنشأ من عدم اتفاق الرواة على رواية واحدة كاختلافهم في رواية «خلقة» و«خلفة» في بيت لأبي تمام[1]، لأن المعنى «يصح على «خلقة» و«خلفة»، فإذا رويت بالقاف فالمعنى أن حالات ابن آدم طبعه وخلقته التي جبل عليها يضِلُّ المعقول في كنهها أي في معناها، وإذا رويت خلفة بالفاء فالمعنى أن حالات ابن آدم مختلفة»[2].

ومثل ذلك في الاحتمال الدلالي لدى الشيخ قوله[3]: «متبهم» أو «متتهم»، وقول البحتري[4]: «رشحت» أو «رسخت».

وقد تكون الاحتمالية محدودة فتظهر في أول البناء الشعري ثم تختفي عند تمامه كقول البحتري:

إلى معشر العواد ما بك من أذى

فإن أشفقوا مما أقول فبي وحدي

فالمنشد «إذا سكت على النصف الأول احتمل معنيين: الإخبار والدعاء... فإذا جاء النصف الثاني شهد أن النصف الأول على معنى الدعاء، لأنه دل بذكر الإشفاق على أنه داع لا مخبر»[5].

لكن الهيولانية المكتملة تظل مقترنة بالمعاني التي تنشأ من طبيعة الكتابة الشعرية نفسها، استعاراتٍ وجملًا شعرية وطرائقَ مبتدعةً، فالبناء الشعري قد يقاس بالمستعمل

---

(١) قوله: وأكثر حالات ابن آدم خلقة ... يظل إذا فكرت في كنهها الفكر. ديوانه: ش. د. أبي تمام: ٨٦/٤.

(٢) ذكرى حبيب/ ش.د. أبي تمام: ٨٦/٤. وانظر لختلاف الرواة في رواية «رشحت» و«رسخت»: ع. الوليد: ص ١٣٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٢ – ١٧٨ والمقصود قوله: متبهم في غرسه أنصاره... انظر نفس الصفحة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٣٢ . والمقصود قوله: وما رشحت شيبان فضل عطائه ... بل البحر غطى الراسياتِ غُطامطه. ديوانه: ١٢٣٢/١.

(٥) عبث الوليد: ص ١٠١ . وانظر البيت في ديوان البحتري: ٧٥٦/٢.

من الكلام فيؤدي معنًى معروفًا، لكنه إذا قيس بمذهب الشاعر أفاد معنى آخر دون أن يكون قد غير بتصحيف أو تحريف أو اختلاف رواية كما وجد الشيخ في قول أبي تمام:

ولــهــت فــأظــلــم كــل شــــيء دونــهــا

وأنـــــــارَ مــنــهــا كـــل شـــــيء مـظـلــمُ

فهو «يريد أنه لما أصابها الوله اشتد عليه ذلك فأظلم كل شيء بينها وبينه، وهذا كلام مستعمل، يقال: فلان قال كذا وفعل كذا فاسودت الدنيا في عيني، ويقال: كان كذا من فلان فاسود ما بيني وبينه. وقد يؤدي لفظ الطائي معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أي غيرها، كما يقال: افعل كذا بالقوم دون فلان، أي افعله بهم غير فلان فلا تفعله به...»[1].

ومثل ذلك لدى الشيخ قول نفس الشاعر:

ولا تـــريـــن الـــبـــكـــا ســبَّـــةً

وألـــصـــق جـــوى بـلـهـيـب رواءِ

فالمقصود أن هذا اللهيب «يشفيك بعد حين أي يرويك من الجزع، ويكون المعنى أن البكاء يشفي... ويحتمل في مذهب الطائي أن يكون معنى الرواء أنه يروي الخد أو الأرض بالدمع، ولم تجر عادة اللهيب أن يأتي بالري، فهذا غير المعنى الأول»[2].

إن الهيولانية التي تكتسي بها بعض المعاني في المنظوم شاهد قوي لدى الشيخ على إفلات المعنى الشعري من الشاعر، وتحوله إلى بناء دلالي مفتوح يشارك المتلقون في إعادة تشكيله من خلال تعدد القراءات:

ذكـــرتَ لـفـظًـا وأنــسـيـت الـمــــراد بــه

مـن قـائـلـيـه فـأنـت الـذاكـرُ الـنـاسـي[3]

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢٤٨/٣. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) نفسه/ نفسه: ١٢/٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ٤٩/٢.

وتعد إشارته في شرحه لسقط الزند إلى تعدد معاني بعض أبياته اعترافًا ضمنيًّا بعجزه أحيانًا عن حصر المعاني المقصودة من الأبيات رغم أنه هو الذي نظمها، وإذا كان المسموع الشعري بناء محرمًا لا يستطيع المتلقي خرق حرمته إلا أن يكون مصحِّفًا أو محرفًا أو لاحنًا أو كاسرًا، فإن المعنى الهيولاني يعد حثًّا غير صريح للمتلقي على إغناء الدلالات الشعرية وإخصابها بتأويلها وتعديد قراءتها، فيكون هذا الإغناء ذا بعد نقدي فني عندما يكون المتلقي ناقدًا متذوقًا أو شاعرًا كالشيخ خبيرًا بالصناعة، كما يتبين من قوله مؤولًا بيتًا للبحتري[1]: «هذا يحتمل ثلاثة معان: أحدها أن يكون يريد به كثرة الترحيب من قوله: مرحبًا وأهلًا، وليس بفائدة للممدوح إلا أنه يدل على البشر والكرامة. والثاني أن يكون أراد: إني من قولك لي «أهلًا ومرحبًا» رويت، وهذا كما يقال للرجل: إذا رأيتك فقد استغنيت. والثالث أن يعني كونه في أهل أي من ينوب منابهم، وفي مرحب أي محل واسع»[2].

وتدل هذه المراعاة الخاصة لهيولانية المعنى الشعري في شروحه على أنه كان يتمثلها عند الإنجاز تمثُّلا قبليًّا، فيضمن أبنيته الشعرية ما يزيد فاعليتها قوة وتأثيرًا، وقد بدا هذا التأثير جليًّا في تضارب تأويل الشراح لشعره وإحساس كل واحد منهم بأن ما يقترحه غيره من تأويل يظل مقبولًا حتى عندما يشكك في صحته.

فالبطليوسي في شرحه لبيت السقط:

ومنهلٌ تَرِدُ الجوزاءُ غمرته
إذا السماكين شطر المغرب اعترضا

يقول: «ومعنى «ترد الجوزاء غمرته» أن الجوزاء تشرف عليه فترى فيه عند اعتراض السماكين شطر المغرب.. وأخبرت أن بعض علماء وقتنا هذا زعم أنه أراد

(١) قوله: فغدوت ذا بر لديك ونائل ... ورويت من أهل لديك ومرحب. ديوانه: ٨١/١، وعبث الوليد: ص ٥٥.

(٢) عبث الوليد: ص ٥٦. وانظر قوله مؤولًا بيت أبي الطيب (إن التي سفكت دمي بجفونها ... لم تدر أن دمي الذي تتقلد): «هذا يحتمل وجهين: أحدهما أنها سفكت دمي... والآخر أنها متقلدة بقلادة حمراء». انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٦٠، وديوان أبي الطيب: ٥٢/٢.

بالجوزاء هاهنا الشاة البيضاء الوسط، وهذا لا يصح ولا له معنى يعقل، لأن الشاة لا ترد الماء في هذا الوقت الذي وصفه أبو العلاء.

ويزيد هذا التأويل بعدا أنه إنما وصف ماء في فلاة من الأرض، ومثله لا يصل إليه الشياه، فإن زعم زاعم أنه أراد بالشاة هاهنا الثور الوحشي لأن العرب تسميه شاة، فذلك خطأ لتأنيثه الصفة...»[1].

ويشير الخويي في تأويله قول الشيخ:

أحـــبـــك فـــي ضـــمـــائـــره ونـــــادى
لـيـعـلـنـهـا وقـــد فـــات الـــعـــلانُ

إلى أن التبريزي ذكر في شرح هذا البيت أن المقصود: لما عزت سرائره بهواك ظهر منه ما كان يضمر من مودتك من غير قصد لإظهاره، ولم يزد على هذا.

ولا يكاد هذا السياق والصنعة - في رأي الخويي - يشعران بهذا التفسير، و«لعل المراد به أن هذا القائل كأنه يستقصر نفسه في كتمان الهوى، وأن الإعلان به كان أحزم وأولى له من حيث أنه توسل بهواه المكتوم إلى مراد كان يتوقعه من الممدوح فلم يصل إليه على كتمان الهوى، فأعلن أسباب الهوى رجاء نيل المراد فلم ينفع الإعلان لفوات وقته»[2].

وقد ذهب التبريزي في شرح قول الشيخ:

وتـــقـــتـــلُ أم لـــيـــلـــى أم عـــمـــرو
لـمـــن يـــغـــدو ســـمـــيـــتـــهـــا قـــتـــيـــلا

إلى أنه يقصد امرأة يقال لها أم عمرو[3]، فخالفه البطليوسي ورأى أنه لم يرد امرأة بعينها[4]، بل وخالف أبا العلاء نفسه فقال يشرح بيت السقط:

---

(١) شرحه/ شروح: ص ٦٦٠ - ٦٦١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ٦٦٠.
(٢) التنوير: ١/٤٥. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٨٩.
(٣) انظر شرحه/ شروح: ص ١٣٧٨. وانظر البيت في ص: ١٣٧٧.
(٤) شرحه/ شروح: ص ١٣٧٩.

وطـارقـتـي أخـت الـكـنـائـن أسـرةٍ
وسـتـرٍ ولحـظٍ وابـنـة الـرمـي أربـع

«أراد أن محبوبته طرقته في النوم، وكان اسمها عاتكة... وابنة الرمي كنانة النبل، جعلها أخت ابنة الرمي من حيث كانت تسمى عاتكة، وعاتكة القوس، وهي أخت كنانة النبل... ووجدت في كتاب الشرح المنسوب إلى أبي العلاء في تفسير «ابنة الرمي» أنه أراد أن لها من يرمي عنها عدوها بالسهام، والذي قدمته أليق بمعنى الشعر، فهذا شرح معنى هذا البيت وغريبه»[١].

وتطرد هذه الإشارات الضمنية إلى هيولانية معاني أبي العلاء الشعرية في مثل قولهم: «وهذا هو الذي أراد أبو العلاء»[٢]، وقولهم: «ولو أراد هذا المعنى لعدل عن الجمال إلى التجمل»[٣].

ورغم هذه الرغبة في استبعاد الشروح المخالفة التي سمحت بها هيولانية معانيه، كان الشراح يعترفون في شروحهم نفسها بأن باب التأويل مفتوح.

فالتبريزي يرى أن المراد من قول الشيخ:

فـسـقـيًا لـكـأس مـن فـمٍ مـثـل خـاتمٍ
مـن الـدر لـم يـهـمـم بـتـقـبـيـلـه خـال

أن ثغرها من الدر، ثم يصرح بأن قوله: «لم يهمم بتقبيله خال» «يحتمل وجهين أحدهما: لم يكن فيه خال أي شامة تغير لونه، والآخر أن يكون الخال الرجل المختال لعظم شأنه، ولم يهمم بتقبيله لأنه لا يصل إليه»[٤].

والملاحظ أن هذا التأويل لا يمنع أن يكون الشيخ قد أراد أن بوجهها خالًا يزينه بعيدًا من ثغرها.

(١) شرحه/ شروح: ص ١٤٩٣ - ١٤٩٤. وانظر البيت في ص: ١٤٩٣.
(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٩٨.
(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٥٠١.
(٤) شرح التبريزي/ شروح: ص ١٢١٨. ولنظر البيت في نفس الصفحة.

وتبلغ الهيولانية غايتها في شعره عندما تتعارض وجهتا التأويل، فيصبح البناء محتملًا لمعنى ولآخر مناقضٍ له كما احتمله قوله:

لـــولا تحـيـة بـعـض الأربـــع الـــدرس

مـا هــاب حـد لـسـانـي حـــادث الحُـبَـسِ

فهو «يريد: لولا أني أزهد في التسليم على بعض الربوع الخالية والرسوم البالية لما خاف العي واحتباس النطق عليه لساني. يقول: أنا أفصح مِنْطِيق غير أني أربأ بنفسي عن تكليم الديار البلاقع لأنه لا فائدة في ذاك، أو يقول: لولا أني عاشق أحيي ربوع الأحبة – وربوع الأحبة عند العشاق مستعظمة – لما خشيت العي»[1].

والملاحظ أن معانيه الهيولانية في معظمها ترد في أشعار السقط، وكذا في الدرعيات[2] بعده لنظرها إلى جودة السقطيات، كقوله:

إذا فـنـي الـشـهـر الحـــرام وجـدتُـنـي

وبـــرد هـــلال مـلـبـسـي يـــوم إهـــلالـي

مـتـى نـثـلـت مــن عـيـبـة يـــوم سـبـرة

وقــد غـيـم أفــق أرسـلـت جـــاري الآل

وهــل تـركـت مـنـهـا الـصـوارم والـقـنـا

لمــلـتـمـس إلا بـقـيـة أسـمــال

فالأسمال جمع سمل وهو الثوب الخلق والماء القليل أيضًا، والبيت الأخير «يحتمل كلا المعنيين دفعة، لأن برد الهلال من حيث إنه درع يلاحظ معنى الثوب، ومن حيث إنه سراب يلاحظ معنى الماء»[3].

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) انظر: الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١، ١٧٣٠، ١٧٣٣، ١٨٤٥.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨١٧. وانظر الأبيات في: الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٥ – ١٨١٧.

وكثرة هذه المعاني في أشعاره المجودة تدل على أن الهيولانية تحل في البناء الشعري الدلالي لتحد من سلطة الفائدة والفهم، وتنقل الشعر من حقل النتائج المنطقية إلى حقل الدلالات الفنية والتخيلية، وقد أحس بعض الشراح بقوة هذه الفاعلية فاستعاروا من الشيخ بعض عباراته في تأويل معاني الشعراء ورسم حدودها الاحتمالية، فالخوارزمي يقول بعد تأويله لأحد أبيات السقط[1]: «والأول أوفق لأساليب الشعراء، والثاني أليق لفحوى كلام أبي العلاء»[2].

وتعد لعبة الدلالة البينة الثابتة النقيضَ الذي يقلل به الشيخ من تأثير الهيولانية أو يلغي فاعليتها، والتفسيرُ المضمن داخل الصياغة، أو الوضوح الناشئ عن تخليص الصناعة من الاستعارة والكنايات وصنوف التراكيب الشعرية المغيرة، وما سوى ذلك من الأساليب الفنية التي تؤدي إلى غموض المعاني الشعرية واحتماليتها... سبيلٌ إلى تحقيق الإبانة الدلالية، لكن هذه اللعبة في اللزوم تكتسي بلباس اللعب الجاد[3]، فهذا الديوان يعد المتن الذي حلت فيه الدلالات البينة محل المعاني الهيولانية، لأن الشيخ بناه على الصدق وجعل تنبيه الغافلين هدفه من تأليفه، وتنبيههم لا يتأتى بالتعجيب والتخييل ولكن بالإفادة والإفهام.

ولا يعني ذكر الإبانة هنا أن معاني اللزوم ليست غامضة، وإنما المقصود أن الدلالة عندما تتبين فيها تستقر، فتلغي ما سواها من المعاني خلافًا للمعنى الهيولاني وإن بدا غير غامض.

إلا أن بناء اللزوميات على الإبانة المفهمة لم يمنعه من حملِ بعض معانيها على الهيولانية، والتنبيهِ على أن البيت الواحد منها قد يكون محتملًا لأكثر من معنى، فهو يقول في رده على من اعترض عليه في قوله:

---

(١) قول الشيخ: أعن وخد القلاص كشفت حالا ... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز/ شروح: ص ٢٥.

(٢) شرحه/ شروح: ص ٢٨. وانظر قوله في الصفحة ٣٩٣ في تأويل بيت آخر: «والمصراع الأول يحتمل ثلاثة معان...».

(٣) انظر في علاقة اللعب بالجد في الشعر قول مهيار: أجد بها والطبع يجري خلالها ... طلاوة رقراق تري أنها لِعْب. ديوانه: ١/١٥١.

لقد ضلَّ هذا الخلق ما كان فيهم
ولا كائنٍ حتى القيامة زاهدُ

«هذا بيت فيه إقرار بالقيامة، وأما نفي الزهد عن بني آدم فيحتمل وجهين: أحدهما أن يكون محمولًا على أن أكثر الخلق كذلك، لأن الرغبة إذا كانت في الأكثر وكان الزاهد إنما يوجد غريبًا جاز أن يخبر عن ترك الزهد بلفظ العموم والمراد غير ذلك... والآخر أن الزهد تختلف أنواعه فلابد لابن آدم من رغبة في الدنيا التي يعلم أنها زائلة. وإن الرغبة تختلف فتكثر أحيانًا وتقل»[1].

ويقول في سياق آخر رافعًا الشبهة العقدية عن قوله في اللزوم:

كن عابدًا للهِ دون عبيده
فالشرع يعبد والقياس يحررُ

«المعنى أن الناس إذا خالفوا فتركوا العبادة فيجب عليك أن تكون عبد الله عابدًا، فالشرع يعبد أي يجعلك عبدًا. و«القياس يحرر» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون كاللغز، وهو أن يجعل التحرير من تخليص الشيء وتبيينه، كما يقال: حررت الميزان وحررت المال، ويكون هذا إثباتًا للقياس. ملغزًا عن التحرير الذي هو ضد الإعباد، والآخر أن يكون في الكلام نهي عن القياس، وقد روي ذلك عن جعفر بن محمد عليه السلام وغيره، ومذهب جميع المجتهدين في النسك إنما هو الرضى والتسليم وترك ما يستكشف من الغوامض»[2].

لكن هذه الاحتمالية التي حاول أن يحتمي بها في تأويله لبعض ما أغضب معاصرين من معانيه اللزومية، تبدو حجاجية مغالطة أكثر من كونها فتحًا مجانيًّا لباب التأويل، فهي تصرف المتلقي في ظاهرها عن المعنى المعترض عليه، لكنها لا تلغيه

---

(١) زجر النابح: ص ٤٣. وانظر البيت في اللزوم: ٣١١/١.
(٢) نفسه: ص ٧٧.

كما هو جلي في التأويلين الثانيين لحديثه عن الزهاد والقياس، ولذلك نميل إلى تمييز هذه المعاني الاحتمالية من أخواتها الهيولانية التي بنى عليها سقطياته ودرعياته، وإلى إلحاقها بالمتشابه الذي عناه بقوله:

لا تـقـيِّـد عـلـيَّ لـفـظـي فـإنـي
مـثـل غـيـري تـكـلـمـي بـالـمـجـاز[1]

فهذه المعاني وإن كانت تمنع الفهم من أن يكون يقينيًّا تظل بعيدة عن جمالية المعنى الهيولاني، لأن افتراضها في زجر النابح كان لغاية وقائية ودرءًا لأذى الخصوم، فغضبهم عند قراءة اللزوميات لا يدرؤه إلا الاشتباه الدلالي.

٣ - **لعبة المبالغة والاعتدال:** لم يختلف النقاد والفقهاء في كون الشعر لصيقًا بالكذب، واقترنت الإجادة في هذا الفن - في الدرس[2] النقدي والفلسفي - بمدى قدرة الشاعر على صوغ الأكاذيب وابتداعها، ونظر بعض النقاد إلى الكذب الشعري من منظور أخلاقي منطقي فاعتبروه نقيصة فيه.

ولم يكن الشعراء يبالون بهذا الخلاف، إلا أن الجدل حول مشروعية الكذب في الشعر انتهى إلى الاتفاق النقدي على التمييز بين ثلاثة أنواع لهذا الكذب تقاس إليها الأشعار فنيًّا وأخلاقيًّا: المبالغة أو التبليغ، والإغراق، والغلو، و«الفرق بين الثلاثة أن المبالغة إفراط وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة، والإغراق وصفه بالممكن البعيد وقوعه عادة، والغلو وصفه بما يستحيل وقوعه»[3].

والأصل في المبالغة أن تكون إفراطًا في الوصف[4]، وزيادة في معنى ما يذكره الشاعر من الأحوال تكون «أبلغ فيما قصد له»[5]، والإغراق فوقها ودون الغلو، والغلو

---

(١) اللزوم: ١/٦٣٣.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ٦٥.
(٣) شرح الكافية: ص ١٥٠. ولنظر خزانة الحموي: ص ٢٢٧ و٢٢٩.
(٤) انظر البديع لابن المعتز: ص ٦٥، وشرح الكافية: ص ١٥٠.
(٥) نقد الشعر: ص ١٦١.

فوقهما، وهو ما يعاب على الشاعر إلا أن يكون مقرونًا باحتراس يقربه من حد الصحة ويخرجه من باب الاستحالة[1].

ولم ينكر قدامة الغلو وعده أجود من التوسط والاعتدال، لأنه وإن خرج بالمعنى عن الموجود إلى المعدوم فإنما يراد به المثل وبلوغ النهاية في النعت[2]، والمنكر لديه ما يسميه بإيقاع الممتنع[3] الذي يخرج عن حد الغلو الذي يجوز أن يقع إلى حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع.

ويدل مثل هذا الاختلاف في تحديد المفاهيم الدقيقة للمصطلحات الواصفة للكذب الشعري، على أن الحدود التي ترسمها هذه الاصطلاحات حدود نقدية نظرية، لم يكن الشعراء يلتفتون إليها كثيرًا وهم ينجزون «أكانيبهم الشعرية»، لأن انتقالهم من الحقل المحمود إلى المذموم كان يتم بتلقائية تكشف عن أن الفروق بين هذه الحقول كانت ألطف من أن يحسوا بها.

ولم يشك الشيخ في أية مرحلة من مراحل إنجازه الشعري المتحول، في كون الكذب شريطة من شرائط الجودة الشعرية، ولذلك فإن الحديث عن قبوله أورفضه للمبالغة والغلو لا يعد إشارة إلى موقفه منهما من حيث كونهما مذهبًا فنيًّا مكملًا لصناعة الشعر، ولكن إلى موقفه من الشعر نفسه لأن هذه الصناعة في تصوره لها مفتقرة إليهما غير مستغنية عنهما، وقد بينا في القسم السابق[4] أن هذا الموقف تحول تحت تأثير المعيار الأخلاقي من الانتساب إلى الشعر إلى التوبةِ منه مقرونة بالصمت، فالخروجِ إلى النظم الصادق الصريح، فالمنظومِ الصادقِ المتوهم كذبًا، لِيَنتهيَ عند مرحلة الكذب المحمود بنظم الدرعيات.

---

(١) شرح الكافية: ص ١٥٣.

(٢) نقد الشعر: ص ٦٥ - ٦٦.

(٣) نفسه: ص ٢٤٢ - ٢٤٣.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

وإذا نحن استثنينا الإشارات النقدية المعدودة التي تضمنتها سقطياته، فإن تصوره للمبالغة مستمد في جله من المصنفات التي ألفها بعد توبته من الشعر ورفضه له، ولذلك تبدو الأحكام المتعلقة بهذا المنحى في الكتابة الشعرية مزيجًا من الأحكام الأخلاقية التي تحدد موقفه الفكري الشخصي من المبالغات، ومن الأحكام النقدية الفنية التي تخص كل من أراد أن ينتسب إلى صناعة الشعر ويجود فيها.

ويظهر تأثير المعيار الأخلاقي في هذه الأحكام، في المعجم القادح الذي استعمل فيه الشيخ لوصف المبالغة ألفاظا كالادعاء ودعاوى الشعراء(١) والكذب والمين، كما يظهر تأثيره في اقتران إشارته إلى الغلو والإفراط في المبالغة بعبارات الاستغفار ودعاء الله إقالة العثرة(٢)، وصرف كل الأوصاف المستحيلة في حق البشر إلى ذاته سبحانه، والاستعاذة به كقوله معزيًا خاله في فقد خاله الآخر: «فالعياذ بالله أن نقول كما قال المحاربي:

اهــتــزَّ عـــرش الـلــه ذي الجــلال

لمــوت خـــالــي يـــوم مـــات خـــالــي

ولكن إنا لله وإنا إليه راجعون، كل من عليها فان»(٣).

وتعد مقدمة اللزوميات الخطاب الأخلاقي الذي جمع فيه معظم المصطلحات القادحة في الكذب الشعري، أما تصوره النقدي الفني للمبالغة فقد ظل متضمنًا في مختلف أصناف خطابه النقدي التي كان يعرف فيها بأسرار صناعة الشعر وقوانينها، وهو الخطاب الذي آثر ألا يحرم منه المنتسبين إلى هذه الصناعة بعد أن حرمها على نفسه، فخصهم به لإرشادهم إلى طريق تجويدها وهو رافض لها.

(١) انظر مثلًا: اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ٢٥٥، وضوء السقط: ورقة ٢٦ ب/ تحقيق: ص ٨٠.
(٢) خطبة السقط/ شروح: ص ١٠.
(٣) رسائله/ عطية: ص ١٥٨.

ويستعمل الشيخ مصطلح «المبالغة» بمعنيين: أحدهما الزيادة على الكافي في الوصف أو البلوغ به إلى غايته القصوى، مدحًا كان أم فخرًا أم سوى ذلك، دون أن يكون في ذلك ابتعاد عن الحقيقة، وهذا المفهوم هو ما قصد إليه مَنْ وَصَفَ زهيرًا بأنه كان يبالغ في المدح ولا يمدح الرجل إلا بما فيه. ويتبين أخذه بهذا الفهم في قوله يشرح عبارة «لبك المسرج» في بيت لأبي تمام: («لبك المسرج» يجوز بكسر الراء وفتحها، والكسر أشد مبالغة لأنه يجعله موقدا للسرج)، كما يظهر في ترجيحه رواية «الخاتر» على «الغادر» في بيت لنفس الشاعر لأنه (أشد مبالغة). وترد المبالغة في كلامه أيضًا باعتبارها نقيضًا للاقتصاد والاعتدال كما يتبين من قوله:

ورُبَّ مبالغٍ في كيد أمرٍ

تقول له أحبته اقتصادا[1]

إلا أن الغالب في كلامه ورودها بمعنى ثان هو الكذب الشعري والبعد عن الصدق. والأصل في هذا المفهوم الخروج بالاستعمال اللغوي إلى ما سوى الحقيقة على سبيل التوسع والمجاز[2]، ولذلك يغلب عليها في مرتبتها الأولى أن تكون تعبيرية إفهامية ترمي إلى الايضاح أو التكثير[3] أو التقليل، أو الإعظام أو الاحتقار[4]، وورودها لإحدى هذه الغايات يجعلها مشتركة بين أصناف متعددة من أجناس القول حتى التخاطبي منها، وما يستعمل منها في لغة التخاطب يكون لتداول الناس له كالمرجع المتفق عليه بين المتكلم والمخاطب، كقولهم: «جن جنونه» (للمبالغة... فالجنون في حقيقته لا يجن... ولكنهم يريدون الشدة والإفراط)[5]. ويرى الشيخ أن كل ما يسمع من دعوى العرب

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٠٧.

(٢) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١١.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٧٣.

(٤) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٣٣.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢٠٤.

في مخاطباتها (إنما هو على معنى المجاز وتصوير الشيء بالصورة التي ليست له)[1] لتقريب المراد إلى الفهم. أما المبالغات الشعرية فإنها تختص بكونها ثمرة للتكامل بين حس الشاعر وخبرته بأسرار الصناعة، ونتيجة لعلمه المسبق بعدم توقع المتلقي لها، لارتباطها بلطائف الصنعة، ولذلك تبدو في الغالب جامعة بين إحدى الوظائف المذكورة[2] وبين التعجيب والتخييل كما يتبين من قول الشاعر:

ولـــو أن عـــصـفـورًا يمـــدُّ جـنـاحـه

عـلـى آل طـــيء كـلـهـا لاسـتـظـلـت[3]

والمدخل إلى مبالغات الشعر مدخل خفي لا يعلمه للطفه إلا من خبر الصنعة، وقد يكون الاهتداء إليه أحيانًا مقصورًا على غرائز الشعراء، ولذلك نجد الشيخ يخالف ابن جني في رفع «حامله» بالفعل «يحط» في شعر لأبي الطيب[4]، ويؤول البيت تأويلًا يراعي جمالية المبالغة وتأثير الصنعة كما يتضح من قول تلميذه التبريزي: (وقال أبو العلاء: في «يحط» ضمير يرجع على طين الخاتم، والهاء في «حامله» راجعة على الطين أيضًا، كأنه جعل «حامله» بدلًا من الضمير الذي هو الفاعل، لأنه إذا جعل «طين الخاتم» هو الذي يحط الفارس كان أبلغ في المعنى من أن يجعله حامل الطين، لأن الطين هو الذي يصرف الأمر. ولهذا المعنى عدل عما ذكره أبو الفتح مع جوازه، لأن بين الوجهين فرقًا من حيث صنعة الشعر)[5].

ويصرح الشيخ بأن أبا الفتح في شرحه بيتًا[6] لنفس الشاعر قد ذهب إلى أن المقصود بالسيف اللفظ دون الجوهر (لأن الحديدة لا تكون من الأسماء، إنما هي

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٤.

(٢) أي الإيضاح والتكثير والتقليل والإعظام والاحتقار...

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٣٣.

(٤) قوله مادحًا: يصرف الأمر فيها طين خاتمه... ولو تطلس منه كل مكتوب.

يحط كل طويل الرمح حامله ... من سرج كل طويل الباع يعبوب. ديوانه: ١/٢٩٥.

(٥) الموضح: ورقة ١٣٤.

(٦) قوله: الشمس من حساده والنصر من... قرَنائه والسيف من أسمائه. ديوانه: ١/١٣٧.

المسمى لأن الاسم عرض والحديد جوهر، لا يكون أحد الجنسين من الآخر)[١]، لكنه بحسه الشعري لم ير إلا ما استبعده ابن جني، لأن مبالغات الشعراء لديه (لا تمنع أن يكون جوهر السيف من صفة الممدوح)[٢]. ويجمع النقاد على أن المبالغات الشعرية تكون مقبولة بل ومحمودة لدى بعضهم إذا لم تبتعد عن القصد والاعتدال، وظلت قريبة من الحقيقة موضحة لها، ويبدأ الخلاف النقدي حولها عندما يبتعد الشاعر بها عن هذه الغاية ويخرج بها إلى التعجيب الفني. ويعبر الشيخ عن هذا البعد بمصطلح الإفراط في المبالغة كقوله يشرح شعرًا لأبي الطيب[٣]: (... وصف نفسه بأنه جواب في الأرض، وهذا من الإفراط في المبالغة)[٤]. والإفراط من المصطلحات التي استعملها النقاد قبل الشيخ وبعده في الحديث عن المبالغة وأنواعها[٥]، لكن «الغلو» هو المصطلح الذي اختاره الشيخ للدلالة على الخروج إلى المبالغات التي أنكرها بعض النقاد[٦] واستجادها بعضهم كما يدل على ذلك قوله في السقط:

ولـــــولا أن يـــظـــنَّ بـــنـــا غـلـو
لـزدنـا فــي المـقـالـة مــن اســتــزادا[٧]

ويبدو من اعتذار الشيخ عن الغلو الذي تضمنته سقطياته أنه يقصد به ما ألحق بالآدميين[٨] من صفات ينفرد بها الله وحده أو اختص بها الأنبياء، ولكن سياق الاعتذار يدل على أنه يقصد به كل ما جرى به اللسان من الإفراط (في الوصف بما لا يناسب حال الموصوف)[٩]. ومفهوم ذلك أن الغلو في الشعر ينشأ في الكلام المغير

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٤.
(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٤.
(٣) قوله: كأن رحيلي كان من كف طاهر... فأثبتَ كوري في ظهور المواهب. ديوانه: ١/٢٧٩ .
(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٩.
(٥) انظر البديع: ص ٦٥، ونقد الشعر: ص ٢٤٢، وشرح الكافية: ص ١٥٠، وخزانة الحموي: ص ٢٢٥ و٢٢٧.
(٦) انظر معجز أحمد: ١/٥٢.
(٧)س. ز / شروح: ص ٧٧١.
(٨) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.
(٩) التنوير: ١/٩.

من إغراق الشاعر في التصوير والاستعارات البعيدة الموقعة في المستحيل الممتنع، واستقصائه التشبيهات المستغربة، كما ينشأ في الكلام وإن أتت معانيه حقيقية غير مجازية، إذا نقل الشاعر صفات الخالق أو أنبيائه إلى من سواهم من البشر، والوجه الأول ينكر العقل والثاني ينكر العقل والشرع. وإذا كان الشيخ بعد توبته من الشعر قد ذم المبالغة والغلو، فإن هذا الذم يظل موقفًا أخلاقيًّا لا يغير من حكمه على الشعر بأنه صناعة لا تقوم إلا على الكذب، ومن اختار هذه الصناعة لا يطالب بتحقيق ما يغرب فيه من القول، لأن اللائق بمذهب الشعراء أن يسامحوا[1] فلا تنكر عليهم دعاويهم وأكاذيبهم[2] الفنية.

وإذْ كان متنه الشعري ثمرة لتحولات وجهها تحول موقفه النقدي الفني من الشعر إلى موقف فكري أخلاقي بعد أن كان قد أنجز السقط فإن هذا الديوان يعتبر المنجز الشعري الذي استثمر فيه الشيخ الفاعلية الفنية لجميع أنواع المبالغة والغلو فتطابق فيه التصور والايجاز تطابقًا كاملًا حتى صار مرجعًا[3] فنيًّا غنيًّا بالأمثلة لمن فتن من الشعراء بهذا الأسلوب في التصنيع، فالمبالغات في سقط الزند تتنوع وتتفاوت من حيث بعدها عن الاعتدال وقربها منه لتشغل كل المراتب التي رتب فيها النقاد توسع الشعراء وأكاذيبهم، فمن ذلك ما استعمله الشيخ للتبليغ أو الإفراط في الصفة[4] كقوله مبالغًا في الفخر:

ينافس يومي فيَّ أمسي تشرفًا
وتحسد أسحاري عليَّ الأصائل

فهو يقصد أن كل وقت من الزمان يود أن يكون فيه دون ما سواه من الأوقات، حتى أن أمسه ينافس فيه يومه، (ثم زاد مبالغة بأن وصف أن أصيل يومه يحسد عليه

---

(١) انظر التنوير: ١/٩.

(٢) خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠٠.

(٤) حسب تعبير ابن المعتز. انظر البديع: ٦٥.

سحره، وإنما صارت منافسة الأصيل للسحر أبلغ من منافسة الأمس لليوم الذي هو فيه، لأن الأصيل والسحر يجمعهما يوم واحد، والأمس واليوم الذي يشتمل عليه مختلفان لأنه يمكن أن يحصل في الأصيل ولا يمكن أن يعود إلى الأمس)[1]. ويصف عزم الممدوح في قوله:

أفـــاد المـــرهـــفـــات ضــيـــاء عـــزمٍ

فـــصـــار عـــلـــى جـــواهـــرهـــا صـــقـــالا

فيربو على سابقيه ويتجاوز من جعل العزم في نفاذه كالسيف في مضائه إرادة المبالغة إلى جعل هذا المضاء مستفادًا من نفاذ العزيمة، وشتان ما بين المبالغتين[2]. ويصف الحنين إلى الوطن والشوق الذي هاجه لمع البرق في قوله:

ســـرى بـــرق المـــعـــرة بـــعـــد وهـــنٍ

فـــبـــاتَ بـــرامـــة يـــصـــف الـــكـــلالا

شـــجـــا ركـــبًـــا وأفـــراسًـــا وإبـــلا

وزاد فـــكـــاد أن يـــشـــجـــو الـــرحـــالا

فيجعل الشوق الذي هاج فعم نفوس الراحلين وأفراسهم وإبلهم بالحزن والكآبة يزداد بزيادة البرق فيكاد (أن يحزن الرحال مع أنها جماد لا يشعر بالشوق والحزن، وهذا مبالغة في وصف حنينهم إلى الأوطان)[3]. ويستثمر قدرته على التبليغ في وصف الجهل والعي الذي يملأ نفوس لصوص البادية فيشير إلى أن الرياح إذا هبت على بيوتهم وقفوا لها فرسانًا لاصطيادها بسيوفهم، ثم يزيد على هذه المبالغة[4] فيذكر أنهم يطيعون رئيسًا لهم غويا إذا نفرت إبله من صوت الرعد جرى بسيفه نحو السحاب لردعه:

غـــواة إذا الـــنـــكـــبـــاء حـــفَّـــت بـــيـــوتـــهـــم

أقـــامـــوا لـــهـــا الـــفـــرســـان فـــي كـــل مـــرصـــدِ

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٣٠.

(٢) انظر التنوير: ١/٢٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٧٠.

(٣) التنوير: ١/٢٣. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ١/٨٤.

يـطـيـعـون أمــــرًا مــن غـــويٍّ كـأنـه
علـى الـدهـر سـلـطـانٌ يـجـور ويـعـتـدي
إذا نـفـرت مـن رعـد غـيـثٍ سـوامـه
سـعـى نــحـوه بـالمـشـرفـيِّ المـهـنـدِ

وتبدو نفس البراعة في التبليغ في وصفه طول الليل[١] وتستر المخدرة [٢]، وحنين جنين الناقة في رحمها لحنينها[٣] وما أشبه[٤] ذلك من المعاني التي ابتعد فيها عن القصد في التصوير لغاية فنية وكثرت في السقط فكادت لا تحصى. ويظهر من طريقته في التبليغ أنه كان ينظر إلى شعر من اشتهر بذلك من المحدثين فيزيد عليها كقوله:

بـــاض الــنــســور بــه وخــيــم مـصـعـدًا
حـتـى تـرعــرع فـيــه فــرخ الـقـشـعـمِ

فمقصوده أن الغبار المرتفع باضت فيه النسور وأفرخت، وهذا لدى النقاد أشد مبالغة من قول أبي الطيب: (عجاجًا تعثر العقبان فيه)[٥]. وقد كانت هذه الرغبة في تجاوز سابقيه والتفرد بمبالغاته، تجره إلى الإفراط في الوصف، لكنه كان يستطيع أن يقف بإفراطه عند حد ما وصفه العلماء بالإغراق أي المبالغات المرغوب فيها والدعاوى المستحسنة. فجعله البرق لا يجرؤ على السير في بلاد قومه إلا وله خفير منهم[٦]، (من المبالغة في الشعر التي ترغب فيها الشعراء)[٧]. ومثل ذلك جعله الريح تحيد عن الغلل

---

(١) قوله: وباتت تراعي البدر وهو كأنه... من الخوف لاقى بالكمال سرارا . س. ز / شروح: ص ٦٢٤.
(٢) قوله: كأنها سر الإله الذي... عندك دون الناس يستكتم. س. ز / شروح: ص ٨٤٧. وانظر التنوير: ١/١٧٩.
(٣) قوله: فقد حن سوطي في يدي من غرامها... وحن اشتياقا في حشاها جنينها. س. ز / شروح: ص ٨٩٣، وانظر التنوير: ١/١٩٠.
(٤) انظر التنوير: ٢/٢١، ١٠٦. وانظر شروح السقط: ص ٦٣٣، ٦٣٥، ٧٧٥، ٨٣٦، ٨٤٩، ٨٩٤.
(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٤٧. وانظر بيت السقط في الصفحة: ٣٤٦، وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٢٠٦.
(٦) قوله: ولا سار في عرض السماوة بارق ... وليس له من قومنا خفراء. س. ز / شروح: ص ٤٠٠.
(٧) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٠.

خيفة أن يمزقها شوك القتاد، فهو (مبالغة يستحسنها الشعراء)[1]. ومما وصفه النقاد بالدعاوى المستحسنة[2] قوله يذكر الناقة:

ولما رأتنا نذكر الماء بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأنا توقَّت وردنا ثمد عينها
فضم إليه ناظريها جبينها[3]

لكن اقتناعه بأن الشعر يزداد جودة كلما أفرط صاحبه في الادعاء، واطمئنانه إلى أن خاطره يستطيع أن يقوده إلى أبعد غايات المبالغة جعلا دعاواه المستحسنة رغم إعجاب النقاد بها تبدو له - بالقياس إلى ما كان قادرا على الإتيان به - أقرب من أن تكون الحد الذي يقف عنده، وإن كان هذا الوقوف مما يرضي النقاد، ولذلك لم يكن مستغربًا أن يتجاوز الإغراق المحمود إلى حقول الغلو المفرط الذي كان يجر على أصحابه نعوتًا نقدية قادحة[4] كسخافة القعل والكفر وقد استحق الشيخ لإفراطه الشديد في ذلك أن يلحق بأعلام الغلو في الشعر كأبي نواس وأبي الطيب وابن هانئ[5].

والحقيقة أن إلحاقه بهم لا يصور مذهبه في الغلو تصويرا دقيقا، لأن الرجوع إلى ديوان السقط وتتبع النماذج الغزيرة التي تضمنها من هذا الفن، يبين عن أنه من حيث تصوره له كان يمثل مدرسة فنية خاصة لعلها كانت آخر من انتهى إليه تطور هذا الضرب من التصنيع. ويبدو أن عاهته كانت تسمح له - كما سأوضح - بأن يفلت من سلطة الذاكرة الحسية فيطلق لعقله عنان التخيل في حقل تجريدي غير مُتَناهٍ لا

---

(١) شرح التبريزي/ شروح: ص ٣١٣. والمقصود قول الشيخ: ومن غلل تحيد الريح عنه... مخافة أن يمزقها القتاد. انظر نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٨٩٧.

(٣)س. ن / شروح: ص ٨٩٦.

(٤) انظر مثلًا الموشح: ص ٢٦٩ - ٢٧٠، حيث ينسب المؤلف أبا نواس إلى الكفر والجرأة لإفراطه في المبالغة الشعرية.

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٢٩ - ٢٣٠.

يعوقه الرقيب الحسي البصري، ولا تراعى فيه إلا صحة العلاقات المتوهمة التي يبنى عليها المتخيل[1] وإذا كنت قد ربطت هذه المدرسة الفنية بالجانب التصويري في غلوه، فلأن ما وصف بهذا المصطلح من مبالغاته ينقسم إلى قسمين: الأول ما عد كذلك لاصطدامه بثوابت التوحيد والاعتقاد، والثاني ما عد كذلك لتلاعبه بمعايير العقل وأقيسته المنطقية. وما ندم عليه الشيخ بعد توبته من الشعر وأغضب بعض النقاد هو غلوه المستهين بالعقيدة، والغالب على هذا النوع وروده في المديح إرضاء لغرور الممدوح أو في الرثاء تقربًا إلى المعزى. ولا يخلو فخره أيضًا من الإفراط والمغالاة في الوصف، لكن اختلاف الغرض لا يغير من كون غلوه يبنى دائمًا على وصف الآدميين بصفات لا تجوز إلا في حق الله أو أنبيائه.

ويستمد الشيخ عناصر الإفراط في هذا الضرب من المبالغات، من المداخل الأولى إلى التوحيد، وأقصد الايمان بالله وملائكته ورسله واليوم الآخر وبالقضاء والقدر. فالألوهية لله وحده سبحانه، لكن الشاعر وهو يسحر بجمال المرأة المتغزل بها يكاد يتخذها إلها معبودًا في الأرض:

فلست أول إنسانٍ أضلَّ به
إبليس من تخذ الإنسان لاهوتا[2]

ويعجب الشاعر المادح بممدوحه فيجد فيه ما يكاد يفتنه فيؤلهه:

ولولا قولك الخلاقُ ربي
لكان لنا بطلعتك افتتانُ[3]

ولم يشر الخوارزمي إلى أن الشيخ غلا في هذا الوصف، واكتفى بأن جعل ذلك مبنيًّا على ما نقل من أن الله خلق أدم على صورته[4]، وعد الخويي ذلك من الغلو في

---

(١) انظر قوله في خطبة السقط / شروح: ص ١٠: (والشعر للخلد مثل الصورة لليد، يمثل الصانع ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره. ومطلق في حكم النظم دعوى الجبان أنه شجيع).

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٨٤.

(٣)نفسه: ص ١٩٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٩٩.

القول كدأب الشعراء[1]، لكن البطليوسي رغم إعجابه بشعره لم يتردد في الاستعاذة بالله من ذلك بعد أن وصفه بأنه غلو شديد[2]. ومن الصفات التي تفرد بها الله عز وجل القدرة والقوة المطلقان، ومن بين مظاهر قدرته هاته السماوات التي رفعها بغير عمد. ويريد الشاعر أن يشخص بيت العلياء والمجد الذي بناه الممدوح فيجعله يسمو في علوه حتى كاد أن يصير سماء ثامنة:

فلولا الله قال الناس أضحتْ
ثمانيةٌ به السبع الشدادُ[3]

وهذا من الكذب الصراح وعثرات اللسان التي يسأل الله وحده إقالتها[4]. وقدرة الله على إحياء الموتى متى أراد وبعثهم يوم النشور لا يشك فيها موحد، وأهوال مشاهد القيامة لا يستهين به إلا جاهل أو ملحد، لكن نزعة البحث عن المبالغات الشعرية الطريفة تجر الشيخ إلى الزيادة على كل ما قيل في وصف الشجاعة والإقدام بجعل البدوي الموصوف لا يعرف الخوف والخشية مطلقًا حتى خشية الإله وحساب اليوم الآخر:

طموحُ السيفِ لا يخشى إلهًا
ولا يرجو القيامةَ والمعادا

وقد عد البطليوسي هذه المبالغة استعمالاً بشعًا ظاهر الشناعة (ينكره من يراه ويتأوله على غيرمعناه)[5]. ولم يقف الشيخ عند هذا الحد فادعى للممدوح أنه إذا قتل رجلًا بسيفه لا يكاد ينشر يوم البعث:

يكاد محين لاقى المنايا
بسيفك لا يكون له معاد

---

(١) انظر التنوير: ٤٨/١ .

(٢) شرحه / شروح: ص ١٩٩.

(٣)س. ز / شروح: ص ٢٩٢.

(٤) انظر شرح التبريزي / شروح : ص ٢٩٢.

(٥) شرحه / شروح: ص ٥٩١. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٥٩١.

وهذا من الغلو الذي لا جهة له[1] والإفراط في القول لأنه جعل قتل الممدوح (أشد تأثيرًا من إماتة الله تعالى)[2]، وأقل غلوا منه جعل أبي الطيب عيسى عليه السلام يعجز عن إحياء من قتله سيف الممدوح[3] لأنه قرنه بمعجزة إحياء الموتى، بينما قارنه الشيخ بالنشور والبعث وهو بيد الله. وينظر الشيخ إلى فضل الأنبياء على سائر البشر فيستعير فضلهم هذا ليجعله لباسًا لممدوحه الذي فاق من سواه فكاد يكون رسولًا لولا انقطاع الوحي بعد محمدﷺ:

لولا انقطاع الوحي بعد محمدٍ
قلنا محمد من أبيه بديلُ
هو مثله في الفضل إلا أنه
لم يأته برسالةٍ جبريلُ
قل للذي عُرفت حقيقته به
إذ لا يقام على الدليل دليلُ

وهذا من صريح المين والكذب المحض والقول الباطل الذي لا يجوز المصير إليه[4]، لأن حال الممدوح التي جعلها دليلًا على النبوة وتعريفًا بحقيقتها وصف يناسب صفات الأنبياء عليهم السلام (إذ غير النبيﷺ: يستحيل أن يعرف حقيقة النبوة لأنها طور وراء طور العقل، فلا يعرفها إلا من بلغ ذلك الطور)[5]. إن من مظاهر صفاء الاعتقاد الايمان بأن ما يريده الله كائن وأن ما لا يريده لا يكون، وليس لموجود علوي كان أم سفلي أن يغير مصير المخلوقين إلا إذا أراد الله ذلك.

ومن الأوهام الفاسدة التي يشيعها المنجمون أن الأفلاك تؤثر في البشر فتكون سببًا في ما يعرض لهم من خير أو شر، وقد حلا للشعراء أن يستثمروا هذا الوهم

---

(١) انظر التنوير: ٩/١، و٧٣. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٣٢٦.
(٢) التنوير: ٩/١.
(٣) قوله: لو كان صادف رأس عازَرَ سيفُه... في يوم معركة لأعيا عيسى. ديوانه: ٣٠٧/٢.
(٤) انظر التنوير: ٩/١. وانظر الأبيات في: س. ز / شروح: ص ٨٧٣.
(٥) نفسه: ٩/١.

في أشعارهم فجعلوا تأثير الممدوح في هذه الأفلاك شاهدًا على علوه على البشر[1]، وينظر الشيخ إلى ذلك ثم يزيد عليه فيقول:

مــن قـــال إن الـــنـــيـــراتَ عـــوامــل
فـــبـــضـــدِّ ذلـــك فـــي عــــلاك يـــقـــولُ

يــعــمــلــن فـــي مـــا دونـــهـــنَّ بـــرغـــمـــه
ولـــهـــنَّ دونـــك مـــطـــلـــعٌ وأفـــــولُ

فقد جعل مطلع النجوم وأفولها دون الممدوح، وجعل قدره يرتفع عن أن يتأثر بتأثير المأثورات، و(هذا مما لا تحتمله صفات الآدمي ولا يناسب حاله فلا يصرف إليه)[2]. وإذا كان الشيخ قد بلغ في غلوه هذه الجرأة فليس مستغربًا أن يكون قد قال في رثائه للفقيه الحنفي:

فـــالـــعـــراقـــي بـــعـــده لـــلـــحـــجـــاز
ي قـــلـــيـــل الـــخـــلاف ســـهـــل الـــقـــيـــادِ

فجعل موته نهاية لصولة الأحناف على الشافعية لأن أبا حنيفة وأصحابه (إنما كانوا يصولون على الشافعي بمعاونة من هذا المرثي، فالآن لما مات فترت صولتهم وانكسرت شوكتهم)[3]، وإن كان الخوارزمي لتحنفه قد غضب من ذلك فعده من أكاذيب الشعراء[4].

وما يجدر التنبيه عليه هنا أن الشيخ في معظم أبياته كان يحترس من الغلو الصريح بالاستعانة بأدوات تجعله دون الممكن كاستعمال قد للاحتمال ولولا للامتناع وكاد للمقاربة وما أشبه ذلك [5]، فاستعمال هذه المقربات تجعل المبالغة المفرطة لدى

---

(١) كقول أبي الطيب: يقولون تأثير الكواكب في الورى... فما باله تأثيره في الكواكب. ديوانه: ١/ ٢٨٤.
(٢) التنوير: ١/٨. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ٨٧١ – ٨٧٢.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٨٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٤) نفسه / نفسه: ص ٩٨٧.
(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٢٧.

النقاد من المحاسن، ورغم ذلك فقد بدا اصطدامه بالثوابت العقدية استخفافًا بالعقيدة، ولذلك لم يخف الشراح غضبهم من ذلك. لكن الشيخ أدرك قبلهم ما في ذلك من جرأة فتبرأ منه ومن الشعر الذي يجر إليه، وإذا كان المتأخرون قد انتهوا إلى (أن الناظم إذا قصد الغلو في مديح النبي ﷺ فلا غلو)[1] فإنه كان أول من دعا إلى ذلك بدعوته إلى صرف الغلو إذا جاز في الأدميين إلى من يحق فيهم[2].

أما الغلو التصويري المتلاعب بمعايير العقل وأقيسته فيعد الأسلوب الذي أبان به الشيخ عن قدرته العالية على الابتكار والتخييل بالصورة والتعبير الفني الجمالي بها، وهي القدرة التي تستمد الشعرية منها تألقها رغم ما في ذلك من خروج إلى المحال الذي يتمرد على العقل وأحكامه المنطقية.

ولعل بروز هذا التمرد بطريقة تصبح فيها الاستعارات والمجازات والتشبيهات أغرب من نفسها، هو ما يجعل الغلو والمبالغات التصويرية شحنة فنية تزيد من حرارة التدفق والتلقي الشعريين، ولذا لم يكن رفض النقاد المعتدلين لها ذا تأثير قوي في المنظومة النقدية، فالشعر (إذا خلا من مثل تلك المبالغات وانكمش في حيز ما يسميه نقدنا الحديث بالتقريرية والمباشرة، فقد نكهة الفن وسحره، وبدا لا رواء عليه ولا مذاق فيه)[3].

ومن بين ما وقف عنده النقاد من غلوه التخييلي إدعاؤه لليل أنه روع من خيل الممدوح فخاف وبات يدعو الله ليفرج عنه بطلوع الصبح فيتخلص مما هو فيه من الرعب والأهوال:

يبيت مسهدًا والليل يدعو

بضوء الصبح خالقه ابتهالا

---

(١) خزانة الحموي: ص ٢٣١، وانظر الفتح المبين في مدح الأمين: ص ٣١٢ والمجموعة النبهانية في المدائح النبوية: ص ١٣.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) شاعرية أبي العلاء: ص ٢٠١.

فهذا (من قبيل دعاوى الشعراء يبالغون في الأوصاف حتى يخرج الكلام إلى المين والمحال)[١]، وكذا ادعاؤه للأرض أنها من صفرة العشق لم تنبت إلا الزهر الأصفر:

وبـــــالأرض مـــن حـبـهـا صـفـرةٌ

فـمـا تـنـبـت الأرض إلا بـــهـــارا[٢]

وما يجري مجرى هذه الدعوى من كذب الأشعار[٣] كثير في أشعاره المجودة. والتأمل في هذا الضرب من مبالغاته يكشف عن أنه يسلك لايقاع المتلقي تحت تأثير فنية الغلو أساليب متعددة تقوم كلها على مواجهة العقل بخلاف المعهود. فمن ذلك أنه يجسم المجردات ويشخصها فتصبح شخوصا تحس وتنفعل كالمخلوقات الحية، كما يتبين من تصويره سير النوق في الليل وأسر جيش الظلام للبدر الخائف:

وبـاتـت تـراعـي الـبـدر وهـو كـأنـه

مـن الـخـوف لاقـى بـالـكـمـال سـرارا

تـأخـر عـن جـيـش الـصـبـاح لـضـعـفـه

فـأوثـقـه جـيـشُ الـظـلام إســـارا[٤]

ويستثمر فنيًّا نفس الانفعال الذي يملأ نفس البدر أي الخوف، لكنه يجعله فرارًا من شمس الضحى في قوله:

والـبـدرُ يـحـثـث نـحـو الـغـرب أيـنـقـه

فكلما خاف من شمس الضحى ركضا[٥]

---

(١) التنوير: ٢١/١، وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٦٩. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٦٨.
(٢)س. ز / شروح: ص ١١٣٨.
(٣) التنوير: ٩/١.
(٤)س. ز / شروح: ص ٦٢٤ – ٦٢٥.
(٥)نفسه / نفسه: ص ٦٥٨.

ومثل ذلك في تشخيص المجردات إشارته إلى خوف الريح الهابة من الأشواك[1] وشربِ المطايا ضوء الفجر[2]. وقد ينحو منحى مناقضًا فيجعل الأجسام المحسوسة كائنات لطيفة شفافة لا تخفي ما بداخلها كما يتبين من صورة النوق التي أهزلها السير فلطفت حتى أصبح الماء الذي تشربه يبصر من وراء جلد أعناقها:

وقـــد دقـــت هـــواديـــهـــن حـتـى

كـــأن رقـــابـــهـــنَّ الخـــيـــزرانُ

إذا شـــربـــت رأيـــت المـــاءَ فـيـهـا

أزيـــرقَ لـيـس يـسـتـره الجـــرانُ[3]

ومن ذلك أيضًا عمده إلى مزج ما طبعه التمايز وتمييز ما حكمه الامتزاج، فالنور نقيض للظلام ومتميز به، وشدة الظلمة تصورها قوة لمع الضوء فيها، وقد استثمر الشيخ هذا التباين في قوله في السقط يصف سرى النوق:

فـخـرقـن ثـــوبَ الـلـيـل حـتـى كـأنـنـي

أطـــرت بـهـا فـــي جـانـبـيـه شـــرارا[4]

لكنه عندما يريد المبالغة في وصف شدة ظلام الليل، يغلو فيجعل ضوء نار الزناد يمتزج بسواده فتعجز عيون النوق عن الإبصار فيه بعد أن كانت لحدة بصرها ترى الشرار الكامن في الزند قبل قدحه، أما الصباح فقد ظل رغم طلوعه عاجزًا عن أن يعلن عن بزوغه لمنع شدة سواد الليل نوره من أن يبين وسط الظلام:

وكـــنَّ يـــريـــن نـــار الـــزنـــد فـيـه

فـلـم يـبـصـرن إذ ورت الـــزنـــاد

---

(1) س. ز / شروح: ص ٣١٣.

(2) قوله: فكاد الفجر تشربه المطايا ... وتملأ منه أسقية شنان. س. ز / شروح: ص ١٨٢ .

(3)س. ز / شروح: ص ١٨٢ – ١٨٣ .

(4)نفسه: ص ٦٢٣.

لــو ان بــيــاض عـــين المـــرء صـبـحٌ

هـنـالـك مــا أضــاء بـــه الـــســـوادُ[1]

وخلافًا لذلك يلجأ إلى ما يمتزج لدى الشعراء فيتحد في البصر ليغلو في وصفه بجعله متباينًا، فالشعراء عندما يريدون المبالغة في تصوير صفاء الماء يجعلونه كأنه مزج بالزجاج المذاب أو ماء الفضة[2]، لكن الشيخ لولعه بالغلو يعكس الصورة فيجعل هذه المياه لصفائها وخلوصها من الشوائب تتميز من ماء الزجاج واللجين رغم صفائه، فإذا طُرحا فيها تميزا منها فبانا:

مـــيــاهٌ لـــو طــرحــت بــهــا لجـيـنًـا

ومـشـبـهـهـا لمــيــزت انـــتــقـــادا[3]

والواضح أن تعطيل سلطة العقل ومنطقه هو الذي منح الغلو في الشعر جماليته، فالحدود بين الموجودات تصبح فيه ملغاة فتتوحد الانفعالات والأحاسيس ولغة التخاطب، ويتحول شوق الخيل إلى الماء ليصبح شوق الماء إليها:

إذا اشـتـاقـت الـخـيـلُ المـنـاهـلَ أعرضت

عـن المـــاء فـاشـتـاقـت إلـيـهـا المـنـاهـلُ[4]

وتفهم النوق حديث الركبان عن شدة عطشهم بعد نفاد مائهم، فتغور عيونها خوفًا من أن يشربوا ماءها[5]. والعقل يعد مثل هذا دعاوى كاذبة، لكنها في حكم الشعر مظهر من مظاهر الإغراب في الصنعة، والإغراب سبيل إلى التجويد والتعجيب. لقد كان الشيخ في خطبة السقط التي ختم بها نظم الديوان صريحًا في رده جودة

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣١٣ – ٣١٥.

(٢) كقول الصنوبري: كأن الزجاج بها قد أذيب... وماء اللجين بها قد سبكْ. ديوانه: ص ٤٤٨، وانظر ش. ب/ شروح: ص ٧٨٧.

(٣)س. ز / شروح: ص ٧٨٦.

(٤)س. ز / شروح: ص ٥٤١.

(٥) انظر قوله: ولما رأتنا نذكر الماء بيننا... ولا ماء غارت من حذار عيونها. س. ز / شروح: ص ٨٩٦، وما تقدم: ص ٤٩.

الشعر إلى الإغراق والغلو وهو عالم أنهما كذب محض، لكن هذه الخطبة كانت في الحين نفسه الرسالة النقدية التي أعلن فيها نهاية مرحلة المبالغات المفرطة في منجزه الشعري وهو يعلن نفوره من هذه الأكاذيب ويعترف بأنه آثر أن يكون متخلقًا ساكتًا عن قول الشعر على أن يظل بابتعاده عنها وتمسكه بالموزون شاعرًا غير مجيد[1]، ولذلك لم يكن لفن المبالغة – عندما تحلل الشيخ من توبته من الشعر – أن يجد له مكانًا في ديوان اللزوم الذي أعلن به عن عودته المحتشمة إلى المنظوم، فهذا الديوان كما أوضح في مقدمته توخي فيه صدق الكلمة ونزه عن الكذب والميط وعري من المين[2]، فكان بذلك – لديه – نموذجًا لما يمكن أن يكون عليه القصد والاعتدال في النظم، فهو يبدو في لزومياته لرفضه الكذب والتزامه بالصدق كأنه لم يكتسب خبرة بفن المبالغة ولم يكن الشاعر الذي غلا في سقطياته وادعى فيها من الأكاذيب ما ينكره الشرع والعقل. فاللسان الذي جعل الله عرضة لليمين في قوله راثيًا:

وبالله ربي ما تقلد صارمًا

له مشبه في يوم حربٍ ولا سلمِ[3]

فلغى كاذبًا كغيره من الشعراء[4]، أصبح بعد تطليق الشعر لا يستعذب الكلام إلا إذا كان تمجيدًا للخالق الذي شرف عن التمجيد[5] والتماسًا للثواب منه[6] ودعوة إلى طريقه، ولم يكن يقصد من نظم اللزوم إلى أكثر من هذا. لكن تميز لزومياته بكونها ديوان القصد والاعتدال لم يمنع بعض أنواع المبالغات من التسلل إليه، ولا أقصد ما عده بعض الدارسين[7] مبالغة كقوله[8]:

---

(١) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ٢/١٦٢.

(٢) انظر مقدمة اللزوم: ١/ ٦.

(٣)س. ز / شروح: ص ٩٥٣.

(٤) انظر التنوير: ١/٢٠٢، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٩٥٣.

(٥) مقدمة اللزوم: ١/ ٥.

(٦) نفسه: ١/ ٣٩.

(٧) انظر الجامع: ص ١١٧٢.

(٨) انظر على التوالي اللزوم: ١/١٤٣، و٢/٣٠٣.

إذا حـان وقـتـي فـالمـثـقَّـفُ طاعني
بـغـيـر مـعـين والمـهـنَّـدُ ضـاربـي

وقوله

لـو قـام أمـواتُ الـعـواصـمِ وحـدهـا
مـلأوا الـبـلاد حـزونـهـا وسـهـولـهـا

فالمتلقي لا يحس بأية مبالغة في البيتين لأن نهنه يتوجه إلى معنى الموت والكثرة المرادين بكلامه دون الالتفات إلى توسعه فيه، وذلك لغياب المقصد الفني التعجيبي في هذا التوسع، ولكن المقصود ما وصفه الشيخ نفسه بأنه مبالغة، كقوله مؤولاً إشارته إلى بكاء المنابر وبكاء الأرض:

يـدعـون فـي جـمـعـاتـهـم بـسـفـاهـةٍ
لأمـيـرهـم فـيـكـاد يـبـكـي المـنـبـرُ

فالمعنى أن في الدنيا أمما لهم أمراء ظلمة يدعى لهم على المنابر، فلو كان المنبر يقدر على البكاء لبكى وندب، وهذا في رأيه من صنوف المبالغة[1]. والواضح من استشهاده بالقرآن الكريم على هذا النوع من المبالغات أنه يقصد به التبليغ والزيادة في الوصف للإيضاح زيادة تميزه من الكذب الفني الموسوم بالغلو والإغراق، وهو ما يؤكد أن ما يجوز نعته بالمبالغة في لزومياته لتجاوزه الحقيقة، لا يحمل أية دلالة فنية كالتي تحملها المبالغات التعجيبية في سقط الزند، وذلك لأنها توضيحية إقناعية.

ويبدو أن القراء في عصره كانوا واعين بدلالة تحوله من الشعر، فما ورد في سقطياته من غلو عد لديهم من أكاذيب الشعر ولغو الشعراء فلم يحاسبوه عليه، لكنه عندما أعلن في مقدمة اللزوم أنه سيلتزم بالصدق وينأى عن الكذب، حمل ديوانه على الجد والاعتقاد فأصبح مسؤولاً عن كل ما أتى به فيه، فحوسب على كثير مما قاله

---

(١) انظر زجر النابح: ص ٧٥، وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٤٥.

فيه مصرحًا أو ملمحًا، ونجم عن ذلك أنه وجد نفسه بعد نظم اللزوميات مضطرًا إلى أن يدفع عن نفسه ما رماه به خصومه من تهم بسبب ما تضمنته بعض أبياتها من مؤولات، ويؤول منها معتذرًا معاني كان بعضها قد ورد من قبل في سقط الزند فلم ينكر عليه. فقد زعم في بعض مبالغات السقط أن النجوم والأفلاك تؤثر في مصير الناس وأفعالهم[1] وهو غير متخوف لأنه كان يعلم أنه يتكلم بلغة الشعراء ويهيم مثلهم في كل واد، لكنه عندما ردد ذلك في لزومياته فقال:

لقد ترفَّع فوق المشتري زحلٌ
فأصبح الشرُّ فينا ظاهر الغلبِ
وإن كيوان والمريخ ما بقيا
لا يخليانك من فجعٍ ومن سلبِ

نسب إلى تأليه الأفلاك فاضطر إلى أن ينفي عن كلامه شبهة الشرك مؤولًا المعنى بأن (الله سبحانه جعل الكواكب تجري بأمره، فإذا حل الكوكب الفلاني بموضع كذا أوجب ذلك حدوث أمر كما أن النار إذا ألقيت في شيء أوجبت حريقه... وذلك بتقدير الله جل سلطانه، وعلى هذا القول حمل بعض المفسرين قوله تعالى: ﴿فالمدبرات أمرا﴾. وقال الناس: أحرقت النار الحطب على هذا المجاز، وذلك مذهب الشرعية)[2]. واحتمى بنفس التأويل بعد قوله:

لعلَّ قران هذا النجم يثني
إلى طرق الهدى أممًا حيارى

فذهب إلى أن المعنى (لعل الله يهديهم بطلوع هذا النجم، وهذا على المجاز كما تقول: (أحسن إلي يوم الجمعة) ولم يحسن إليك، وإنما ذلك الإحسان من الله فيه،

---

(١) انظر ما تقدم، حيث قوله مشيرًا إلى تأثير الأفلاك في البشر: يعملن في ما دونهن برغمه. س. ز / شروح: ص ٨٧١ - ٨٧٢.

(٢) زجر النابح: ص ٣٠. وانظر سورة النازعات / الآية: ٥، وانظر البيتين في اللزوم: ١/ ١٥٣.

وهو كقولهم: ليل نائم، وإنما ينام فيه)[1]. والملاحظ أن الشاعرالتائب لم يعتنرعن ذلك ونظيره بأنه دعاوى شعرية كما اعتذر عن أكاذيب السقط، فتوخي الصدق في اللزوم كان إشارة ضمنية إلى خلوه من المبالغة والغلو، لأنهما ليسا إلا تعبيرًا عن الكذب نفسه. ولم يدم تمسكه بالصدق والقصد في نظمه طويلًا، فديوان استغفر واستغفري كما أوضحت كان الديوان الثاني والأخير الذي بناه على الكلمة الصادقة قبل أن يعود إلى مغازلة الكذب الشعري المتوهم في جامع الأوزان ليجد نفسه في درعياته من جديد أما م الغلو والمبالغات الشعرية الصريحة.

وقد سبقت الإشارة إلى أن عودته إلى الشعر المجود في هذا الديوان الصغير كانت مقيدة بالمقصد النبيل المتمثل في الدعوة إلى الجهاد حماية للعرض والدين، ولم يكن التقيد بهذه الغاية الأخلاقية ليسمح له بأن يتحرش من جديد بالعقيدة في غلوه الشعري، وسهل له ذلك حصره الديوان في وصف الدروع وابتعاده عن المديح وما أشبهه من الأغراض التي تقود إلى هذا النوع من الأكاذيب المكروهة، ولذلك نجد كل مبالغاته المفرطة فيه مقصورة على الغلو التصويري الذي يصطدم بأقيسة العقل ولا يعبث بالمقدسات. وإذا كان الوجه الفني لهذا الضرب من المبالغة شبيهًا من حيث الكيف بنظيره في سقط الزند، فإن المقارنة بينهما من حيث الكم والتنوع تكشف عن ضيق المجال الذي تحركت فيه مبالغات الدرعيات، فهي لا تخرج عن وصف ملوسة الدرع وليونتها وصفائها ولمعانها لشبهها الماء:

لا يـخـلـبـنـك بـــــارقٌ مـتـلـمـعٌ

إن الـــبــروق تـخــون فـــي تـلـمـاعـهـا

مـــاويـــة تـــهــوي هـــوي المــــاء من

دهـــمـــاء تـــهــدي عــذبــه لـبـقـاعـهـا[2]

---

(١) زجر النابح: ص ٢٠. وانظر البيت في اللزوم: ١/٧٤.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٨٦ - ١٩٨٧.

ولا يختلف الشيخ في مجيئه بمثل هذه الأوصاف عن غيره، فجل الشعراء يشبهون الدروع بالغدران التي تصفقها الرياح[1]، لكنه يجعل هذه النعوتة منطلقه إلى تنويع الصور المبنية على المبالغة لتصبح الدرع ببريقها الشمس الثانية التي تمنع ضوء النهار من الانحسار بعد غروب شمس السماء:

إنـــي إذا دلـكـت بـــراح قـبـضـتـهـا

بـــالـــراح كـيـمـا لا يـكـون دلــــوك[2]

فإذ ألقيت ليلًا في صحراء مظلمة طلع النهار:

إذا ألـقـيـت فـي مـهـمـهٍ تحـت حـنـدس

تـخـيـلـت أن الـشـمـس لاح صـديـعـهـا[3]

وهي اللجين لصفائها وبياضها، فلو أذابها الفقير لاغتنى بها:

تحـتـي مـصـعـلـكـةُ الـربـيـع وفـوقـهـا

بـيـضـاء عـز بـنـوبـهـا الـصـعـلـوكُ[4]

وقد يفرط في الوصف ويغلو فيجعلها إذا سالت أسرع من ماء الدلو:

لــو خـلـيـت وذنـــــوب مـــاء سـائـل

فـــي مـذنـب سـبـقـتـه مـن إسـراعـهـا[5]

وتصبح لسيلانها ماء جاريًا فترده الوحوش الظمأى لترتوي[6]، ويفر منه الضب محذرًا أنثاه وصغاره:

---

(١) كقول أوس بن حجر: وأملس صوليًّا كنهي قرارة... أحس بقاع نفح ريح فأجفلا. انظر نقد الشعر: ص ١٣١.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠٨.

(٣)نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤)نفسه / نفسه: ص ١٩٠٢.

(٥)نفسه / نفسه: ص ١٩٨٥.

(٦) قوله: وغرت عيون الوحش فاقتربت لها... صواد وباغي الورد منهن لاحس. نفسه / نفسه: ص ١٩٥٥.

يحسبها الضبُّ إذا ألقيت

في أرضها الغبراء عثنون سيلِ

يشتد خوفًا بعد إخباره

حُسيلهُ عنها وأم الحسيلِ[1]

لكن إغرابه في الغلو يظهر عندما يجعل لابسها سابحًا في نهر متجمد[2] ومتطهرًا من الحدث بمائها:

وثوبي أضاة إن شكا الظمء تحتها

كمي هياج فهو ظمآن سابح

كمغتسلٍ أعلى جمادى ببارِدٍ

وما سجل ماء حين يفرغ سائح

تشبث منه كل عضوٍ بحظه

من الماء إلا رأسه والمسائح

كأن الفتى سنت عليه بلبسها

يداه ذنوبًا ما استقته الموائح[3]

ولصحة الطهارة الكبرى بها يبطل تيمم حاملها الصادي وهو مقبل على الصلاة:

وتوهَّم أني لا يجوز تيممي

على قربها والأرض صاد جميعها[4]

وتوهمها ماء ليس مقصورًا على المتوضئ وحده فجاريته تتوهمها هي الأخرى كذلك فتهم لتملأ منها الإناء:

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣١.

(٢) قوله: وثوبي أضاة إن شكا الظمء تحتها... كمي هياج فهو ظمآن سابح. نفسه / نفسه: ص ١٩١١.

(٣)نفسه / نفسه: ص ١٩١١، ١٩١٣.

(٤)نفسه / نفسه: ص١٩٩٢.

وقـــد أهـــوت إلـــى درعـــي لمـيـسٌ

لـتـمـلأ مــن جـوانـبـهـا الإداوه[1]

وينتقل هذا الوهم إلى النبات نفسه، فالعشب الذي صَوَّحَهُ القيظ فذوى، يهم باستعادة خضرته إذا وضعت عليه:

يــهـم أن يــرجــع الــنـبــات بـهـا

أخـضـر مــن بـعـد مـا يـقـال ذأى[2]

وعندما نتأمل في هذه المبالغات نجدها تشترك كلها في تجميل صورة الدروع لدى المتلقين وتحبيبها إلى نفوسهم، وتعلق النفوس بالصورة الجميلة التي يرسمها لها يصبح تعلقًا ضمنيًّا بفضيلة الشجاعة والدفاع عن العرض، وهو ما يدل على أنه حاول في آخر دواوينه أن يطوع الكذب الشعري ليكون في بدايته مظهرًا فنيًّا تخييليًّا، وفي نهايته حثًّا على الفضيلة، فمبالغة الدرعيات كلها تؤول إلى غاية واحدة هي الحث على الجهاد، لكن تنوع أغراض صناعة الشعر يجعلها أوسع من أن تحصر في موضوع واحد كوصف الدروع. وإذا نحن نظرنا إلى بعض ما عده النقاد من مبالغات الدرعيات إغرابًا في الصنعة كجعله الحصان يعدو ظامئًا وهي فوقه غدير مفعم[3]، والضباب تنفر منها والوحوش تردها تبين أن كل ذلك توسيع لقوله قبل ذلك في سقط الزند:

والـعـيـسُ أقـتـل مـا يـكـون لـهـا الـصـدى

والمـــاءُ فـــوق ظـهـورهـا مـحـمـولُ[4]

وكذا لقوله مغرقًا الجراد في غدران الدروع:

كــأن الــدبــى غـرقــى بـهـا غـيـر أعـين

إذا رد فـيـهـا نـاظـرٌ يـسـتـبـيـنـهـا[5]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٧٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٢٠١٠.

(٣) قوله: يحمل منها صاديًا سابح... مثل غدير الديمة المفعم. نفسه / نفسه: ص ١٧٤٩.

(٤) س. ز / شروح: ص ٨٨٠.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٩٠١، وانظر التنوير: ١٩٢/١.

ولذلك يظل السقط المرجع الفني الأكمل لتعرف حدود التطابق بين تصوره النقدي لفن المبالغات وإنجازه الشعري لها.

٤ - **لعبة التخييل والإفهام:** لعل من بين ما تتميز به اللغة الشعرية من باقي أنواع الخطاب قدرتها على الجمع بين مسايرة منطق الأبنية اللغوية المفيدة وبين التمرد عليها بخلخلتها وتحويلها عن غايتها الإفهامية إلى وجهة أخرى هي الوجهة التخييلية التعجيبية. وعندما عرف الشيخ الشعر بأنه كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، كان من بين ما عناه بالشرائط الأثر التخييلي الذي يحدثه الشاعر لدى المتلقي من خلال مختلف التغييرات[1] التي يبعد بها لغة الشعر عن لغة التواصل وعن النظم البارد. وتتنوع مسالك التخييل فتكون صوتية مسموعة أو بصرية مرئية أو ذهنية مدركة، ويرتبط بناء المعاني التخييلية في الشعر بالمدرك الذهني من خلال أساليب ينوعها الشاعر كالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية والتورية والمبالغة والإيهام وما سوى ذلك من الاختيارات الفنية.

وقد عد ابن سعيد أبا العلاء أشعر من سلك طرق التخييل[2]، وهو يقصد تشبيهاته واستعاراته البديعة التي أثبت بها أنه كان رغم عماه من الشعراء القلائل الذيم طوعوا هذه الفنون البيانية وخبروا أسرارها، لكن تصوره النقدي النظري لهذه الفنون يظل غير جلي لأنه كان يضن في مختلف مصنفاته بما يمكن أن يعد تعريفًا نقديًّا مدرسيًّا بها وبقوانينها، نأيًا بها عن أن تصبح قواعد جامدة متناهية ومستقلة عن أحكام الغريزة. وتبدأ خلخلة منطق الأبنية اللغوية الدالة والمعقولة عندما يتوسع المتكلم في كلامه فيخرج بالألفاظ والمعاني عن استعمالها الأصلي ليضعها في سياق لغوي أوعقلي يبتعد بها عن الحقيقة اللغوية والعقلية، ولعل اللغة الشعرية من بين لغات الأجناس الأدبية الأخرى تعد أقصى ما يمكن أن تبلغه هذه الخلخلة، إلا أنها غير مقصورة على هذه الأجناس دون غيرها.

---

(١) انظر ما تقدم: ١/٤٦.

(٢) رايات المبرزين: ص ٦. وفي المطبوع «ملك» عوض «سلك».

فالابتعاد عن الحقيقة يظهر في لغة التخاطب اليومي نفسها لأن أبنية هذه اللغة تكون عاجزة أحيانًا وربما في أغلبها[١] عن الدلالة على مقصود المتكلم، فيحتمي بأبنية تأويلية تزال عن موضعها لتحل محل الأبنية التحقيقية مستبعدة حقيقتها. وحدوثها في لغة التخاطب يفيد أنها خلخلة ضرورية لا يستغنى عنها لأن الإفهام لا يتحقق بدونها. وقد يكثر استعمال البناء المخلخل وتداوله فينسي الأصل الحقيقي[٢]، وتصبح الخلخلة حقيقة جديدة قد تزال عن موضعها من جديد، ولذلك عدت اللغة في أغلبها مجازًا[٣] لأنه يلاحق المتكلم في كل ما يقول[٤]. وإذا كان الكذب في الشعر بابًا من أبواب التخييل وكان المجاز ابتعادًا عن الحقيقة، فإنه لدى ابن قتيبة لا يعد كذبًا، لأنه لو جاز وصفه بذلك لكان أكثر كلام الناس باطلا[٥].

وذهب الناقد إلى أن المتخاطبين لا يصلون إلى بعض المعاني في ألسنة العجم إلا بالاستعمالات المجازية[٦]، وهي إشارة ذكية إلى افتقار اللغة إلى الاستعمالات غيرالحقيقية، واضطرار المتكلم إلى الاستعانة بها للإفهام، والشعراء يستعينون كباقي المتكلمين بما يمكنهم من نقل المعاني إلى أفهام المتلقين لأنه (أبلغ من الحقيقة وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع)[٧]، لكن لعبة التخييل بالشعر تتميز بكونها أخص من أن تكون مجرد خروج اضطراري عن الحقيقة لغاية إفهامية، لأنها تتجاوز الإفهام نفسه لتصبح غاية في حد ذاتها يقود إليها الاختيار الفني لا الاضطرار اللغوي وأعني بهذا أن مستويات الابتعاد عن الحقيقة تختلف في لغة الإفهام عنها في لغة التخييل، لأنها في الأولى إتفاق قبلي بين المفهم والمخاطب على حدود تداولية معروفة مبتذلة أو متوقعة ستبتذل لا يضل فيها أحدهما عن الآخر، بينما هي في الثانية إستبداد قسري يُرغِم

---

(١) انظر: دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠ / تراثنا النقدي ٢. وانظر خصائص ابن جني: ٢/٤٤٧ - ٤٥٧

(٢) نفسه: ص ١٠٠.

(٣) انظر الخصائص: ٢/٤٤٧.

(٤) دراما المجاز / فصول: ص ١٠٠.

(٥) انظر العمدة: ١/٢٦٦.

(٦) نفسه: ١/٢٦٦.

(٧) نفسه: ١/٢٦٦.

فيه الشاعر- أحيانًا - وهو يقول ما لا يفهم، المتلقيَ على أن يفهم ما يقال وإن لم يفهمه، إذا لم يهده حسه إلى الدلالة التعجيبية لكلام الشاعر.

ولا يمتلك المتلقي أمام هذا القصر إلا حقًّا واحدًا هو حق التصور والتعجب دون الفهم، إلا إذا تفضل عليه الشاعر فأفهمه، ولعل هذا ما قصد إليه الجاحظ حين عد الشعر جنسًا من التصوير[1]. وقد ذكر المرزوقي في شرحه لبيت لأبي تمام[2] أن ما عمله في هذا البيت (يسميه أهل المعاني التصوير، وذلك أنه أراد أن يبين نفور صاحبه من الشيب المختط بفوديه فلم يقنع فيه بعبارة، ولم يرتض له تناهيًا في بيان وإشارة دون تصويره بما أخرجه إلى العيان، فقال: اعتبر أيها المخاطب وتأمل آرام الظباء كيف تصورني بصورة ذئب الرمل)[3].

ويبدو من كلام المرزوقي أن هذا المصطلح الذي لم يقدر له أن يتداول كان يطلق على كل الأبنية الدلالية التي كان الشعراء لا يقنعون في بنائها بالمعاني القريبة من الحقيقة، فلا يتناهون في التعبير حتى يصلوا إلى بناء بعيد منها ينقل المتلقي من موقع الفهم إلى موقع التأمل، وذلك من خلال تجاوز حدود التأويل التي يتحرك داخلها المخاطب في لغة الإفهام، إلى حقول بعيدة مفرغة يتوهمونها أرضًا صلبة ويسيرون عليها سيرًا يتأخر عنه المتلقون فيقصون آثاره ويتتبعونها مستمتعين بنشوة الملاحقة أو معانين من مشقتها.

ويعد المجاز المدخل الأقرب إلى التصوير التخييلي في الشعر، والاستعارة أوسع أبوابه إذ (ليس في حِلَى الشعر أعجب منها)[4]. والتشبيه باب آخر من أبواب التعجيب، وإن كان مبنيًّا على الحقيقة، يلحق في رأي بعض النقاد بالمجاز (لأن المتشابهين في أكثر الأشياء إنما يتشابهان بالمقاربة على المسامحة والاصطلاح لا على الحقيقة)[5]. وقد صرح الشيخ في لزومياته بأن كلامه منه الحقيقي ومنه المجازي:

---

(١) الحيوان: ٣/١٣١ - ١٣٢.

(٢) قوله: ألم تر آرام الظباء كأنما ... رأت بي سيد الرمل والصبح أدرع. ديوانه: ٢/٣٢٢.

(٣) ش. د. أبي تمام: ٢/٣٢٣.

(٤) العمدة: ١/٢٦٨.

(٥) نفسه: ١/٢٦٨. ويفهم هذا أيضًا من كلام البطليوسي. انظر شرح / شروح: ص ١٥١٢، و٨٤٠.

وليس على الحقائق كلُّ قولي
ولكن فيه أصناف المجازِ[1]

ويتبين من استعماله هذا المصطلح أنه يقصد به كل أنواع الاتساع في القول في لغة التخاطب [2] كان أم في الشعر، فجعل أبي الطيب السمع من أعضاء الإنسان[3] (مجاز واتساع لأن السمع ليس من الأعضاء...)[4]، ومثل ذلك لديه جعل أبي تمام المشيئة للظلمان لأنه (على المجاز والاتساع)[5]... والغالب على مجازات الشيخ في مراتبها الأولى أنها ترد في أشعاره المجودة لحسن البيان، وفي لزومياته للإفهام أو التلبيس المقصود، أما التصوير الذي وقف عنده النقاد والمتلقون متعجبين مستغربين فيتمثل في استعاراته وتشبيهاته لتجاوزه حسن البيان فيها إلى التخييل والتعجيب من خلال الإغراب في الصنعة.

أ - **الاستعارات المخيلة:** لعل من بين أهم النتائج التي يمكن أن يخرج منها دارس أشعار ابي العلاء وهو يفاجأ بالحيز الواسع الذي تشغله الاستعارات في سقطياته ودرعياته، أن شغفه بالشعر المجود إنما كان شغفًا بالتصوير[6] نفسه، والاستعارة بابه الأوسع. والمفارقة التي تبدو محيرة أن إفراطه في ركوب هذا الفن لا تناسبه الإشارات النقدية المقتضبة التي كان يكتفي بها عند تعرضه للعارية في أشعار غيره، فنحن لا نجد في كلامه تلك المصطلحات التي قسم فيها العلماء هذا الباب من

---

(١) اللزوم: ١/٦٣٠. وانظر قوله في: ١/٦٣٣: لا تقيد علي لفظي فإني... مثل غيري تكلمي بالمجاز.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٦٤، ٢٧٦. وانظر في ما تقدم من هذا الباب مبحث «لعبة المبالغة والاعتدال».

(٣) قوله: مهلًا فإن العذل من أسقامه... وترفقًا فالسمع من أعضائه. ديوانه: ١/١٣١.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٥.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٦٠. والمقصود قوله: إذا شئن بالألوان كن عصابة... ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢/٦٠.

(٦) يستعمل ابن حجة التصوير بالمعنى الحقيقي أي النقش، ويستعمل الصورة باعتبارها مقابلًا للمعنى. خزانة الحموي: ص ١٧٧، ١٧٩.

الصنعة – البديعي[١] لدى بعضهم والبياني[٢] لدى آخرين – إلى استعارات، ومصرحة ومكنية وتحقيقية وتخييلية، وقطعية واحتمالية وأصلية وتبعية ومرشحة ومجردة، وما سوى ذلك من الأوصاف التي خنق بها بعض المصنفين[٣] هذا الفن التصويري بحصره داخل قوالب مدرسية متناهية الحدود.

فالاستعارة لدى الشيخ كانت هي الإفلات المطلق من سلطة اللغة والعقل وأقيسة العلماء، والمطلق لا تحده القواعد المتناهية، ولكن يكتشفه حدس الغريزة اكتشافًا يتجدد بتجدد العصور والشعراء. ولا يبدو الشيخ في سكوته عن تعريفها مقصرًا، فاختلاف العلماء[٤] في حدها يدل على أنها كانت لعدم تناهيها ألطف من أن تحد، ولذلك آثر الشيخ الاكتفاء بتبيان الأسس التي يبنى عليها المجاز فذكر (أنهم يشبهون الشيء بالشيء ثم يحذفون حرف التشبيه، فيقولون: كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية، وكذلك: هو مثل الأسد، ثم يجعلونه أسدًا بعينه)[٥].

وفسر قول أبي تمام: (ألم يك أقتلهم للأسود...)[٦] بأن الشاعر (أراد بالأسود هاهنا الأبطال من الرجال الذي يشبهون بالأسود... وأوهبهم للظباء، أي للقيان اللائي يشبهن بالظباء، ثم يحذف التشبيه فتجعل المرأة ظبية)[٧]. وقد لمح إلى أن الحدود بين الاستعارة والتشبيه يكون أحيانًا غير واضحة، فأبو تمام يصف ممدوحه بأنه اهتدى برأي حسام[٨]، وفي رأي الشيخ أن قوله (برأي حسام، أي مثل الحسام، فهو داخل في المستعار والتشبيه المحذوف الآلة)[٩].

---

(١) انظر شرح الكافية: ص ١٢٦، وخزانة الحموي: ص ٤٧.
(٢) انظر مفتاح العلوم: ص ٣٦٩.
(٣) نفسه: ص ٣٦٩ – ٣٩١.
(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٤٧ (باب الاستعارة)، والعمدة: ١/٢٧٠.
(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٠٥.
(٦) قوله: ألم يك أقتلهم للأسو... د صبرًا وأوهبهم للظباء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦.
(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦.
(٨) قوله: فمد على الثغر إعصارها... برأي حسام ونفس فضاء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧.
(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام : ٤/١٧.

فالتشبيه المشار إليه هو ما يسميه العلماء بالتشبيه البليغ، وهو عندهم غير الاستعارة، لكن المصادر النقدية المتقدمة تتضمن ما يفيد أن مفاهيم الاستعارة والتمثيل والتشبيه كانت تلتبس أحيانًا على النقاد[١]. ويحلل الشيخ بناء الاستعارة في بيت للطائي[٢] فيرى أن الشاعر (لما ذكر الفتح في أول البيت استعار الأقفال للأنامل)[٣]، وهو يعني ما يسميه البلاغيون الاستعارة المرشحة[٤]، لكنه لا يريد هذا الاصطلاح ولا يلمح إلى مفهومه، رغم أن النقاد يعدون هذا النوع أعلى رتب[٥] الاستعارة وأشرفها. ويتبين من إشاراته المختلفة إلى هذا الفن أن اهتمامه كان منصرفًا إلى رصد المجال الواسع الذي تتحرك فيه الاستعارات، فهذا المجال لديه واسع ممتد، طرفه الأبعد تخييلي تعجيبي، وطرفه الأقرب إفهامي تداولي، وحسب موقعها وقربها أوبعدها من أحد الطرفين تتحدد دلالتها.

وربط الاستعارة بالدلالة الفنية كان واضحًا لدى بعض النقاد وإن كانوا قلة، فابن جني كان يرى أن الاستعارة إن لم تكن للمبالغة فهي حقيقة[٦]، وذهب ابن وكيع إلى أن خبر الاستعارة ما بعد وعلم في أول وهلة أنه مستعار فلم يدخله لبس[٧]. ويفهم من كلام الشيخ وأحكام هؤلاء النقاد أن من الاستعارات ما يكون صريحًا لا لبس فيه، وأن منها ما يظل محمولاً على الحقيقة وإن كان ابتعادًا عليها، ومعيار تمييز الصريح منها من الملتبس – لدى الشيخ – الندرة ومخالفة الاستعمال.

فالبحتري قد وصف الليل بالسفعة[٨]، و(صفة الليل بأسفع قلما تعرف، وإنما جاء بها على الاستعارة لأن السفعة سواد في حمرة)[٩]، وأبو تمام جعل الثعبان ضاريًا

---

(١) انظر مثلًا العمدة: ٢٧٧/١ (مبحث التمثيل)، وانظر خزانة الحموي: ص ١٣٤.

(٢) قوله: أذن صفوح ليس يفتح سَمُّها ... لدنية وأنامل لم تقفل. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٨/٣.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٤٩.

(٥) نفسه: ص ٤٩.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٤٨.

(٧) انظر العمدة: ٢٧٠/١.

(٨) قوله: فلا وصل إلا أن يطيف خيالها... بنا تحت جؤشوش من الليل أسفع. ديوانه: ١٢٣٧/٢.

(٩) عبث الوليد: ص ١٣٤.

في شعر له[1] فاستعار (الضاري له، ولم تجر العادة بأن يقال حية ضارية)[2]. والغالب على النقاد أنهم يعدون من باب الخطأ وصف الحيوانات وغيرها بما لا توصف به، كما يتبين من تخطئة طرفة المتلمس عندما استنوق الجمل[3]. وقد اعتبر الشيخ الطلح نعتًا خاصًا بالإبل، وعندما جعل البحتري الخيول مطلحة[4] ذكر الشيخ أنه (جعل التطليح للجياد على معنى الاستعارة، وإنما هو للإبل)[5]. ويبدو أنه ينظر في عد ذلك استعارة لا توسعًا في الاستعمال إلى قول الصولي شارحًا بيتًا لأبي تمام وصف فيه الفرس[6]: (هذا الفرس هو مهر لم تخرج ثنيته يجري جري الريح ... والسدْس يقال: أسدس الجمل، ولا يقال في المهر ولكنه استعارها هنا للخيل)[7].

وربطه الاستعارات بجدة الاستعمال يدل على أنه كان يعدها سبيل الشعراء إلى الاختراع والابتكار، ووصفه أبا تمام بأنه كان صاحب طريقة مبتدعة، إشارة ضمنية إلى مذهبه فيها. وإذا كان قدم الألفاظ والتراكيب اللغوية يعد شاهدًا على فصاحتها، فإن تأخر استعمال المعاني المجازية يعد الدليل الأول على انتسابها إلى فن الاستعارة، وآخر المعاني ما كان مخترعًا، ولذلك نجده حريصًا على تحديد تاريخ بعض الاستعمالات اللغوية لدى أبي تمام وغيره، للحكم بجلاء الاستعارة فيها.

فقد وصف أبو تمام الأعمار بالهزال، و(لم يستعمل ذلك في العمر قبل الطائي إلا أن يكون شيئًا غير مشهور)[8]، ووصف النفس بأنها فضاء، وما يعلم أحد قبله قال

---

(١) قوله: صادى أميرَ المؤمنين بزِبْرِجٍ... في طيه حُمَةُ الشجاع الضاري . ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢/١٩٩.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/١٩٩.

(٣) في قوله: وقد أتناسى الهم عند ادكاره... بناج عليه الصيعرية مكدم. انظر الخبر في الموشح: ص ٧٦.

(٤) في قوله: مغامس حرب ما تزال جياده... مطلحة منها حسير وظالع. ديوانه: ٢/١٣٠٤.

(٥) عبث الوليد: ص ١٣٤.

(٦) قوله: وهو ولما تهبط ثنيته... لا الربع في جريه ولا السدس. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٢٧.

(٧) شرح ديوان أبي تمام للصولي: ١/٥٥٩. وما نقله التبريزي من هذا الشرح في شرحه لديوان الطائي (٢/٢٢٧) مخالف لهذا النص.

(٨) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٧. والمقصود قوله: لا يأسفون إذا هم سمنت لهم... أحسابهم أن تهزل الأعمار.

نفس فضاء[1]. والخرقاء لغة التي لا تحسن العمل من النساء، وقد (استعار الطائي هذه الكلمة للراح، ولعلها ما وصفت بالخرق من قبل الطائي)[2]. وقد وصف الطائي الدهر بالعرض، وما علم الشيخ أن أحدًا قبله وصفه بذلك[3]، كما استعار الحران للنظر وأصله في الخيل وذوات الحوافر، و(لعله لم يوصف قبل الطائي بهذا)[4]. واطرد تاريخ الشيخ المقصود لمثل هذه الاستعمالات المستحدثة، فلم يتردد ابن المستوفي من أن يخفي تضايقه من ذلك فوقف عند قول الشيخ: (استعار الشم في صفة السحاب، وما يعرف ذلك لأحد قبله)[5]، ثم عقب بقوله: (ما يزال أبو العلاء يكرر هذا القول في استعارات أبي تمام، وأبو تمام أكثر من استعمل الاستعارة، فأتى بالجيد النادر والرديئ المستهجن)[6].

ولم يكن الشيخ يقصد المبالغة في التنويه بما جاء به الطائي من استعارات، ولكنه كان يضع الحدود بين حقول الخطأ الذي يمكن أن يقع فيه الشعراء المبتدئون، وحقول العدول الفني والاختراع والتلاعب المقصود بمنطق اللغة، وغيرها من الحقول الأسلوبية التي يتحرك فيها الحذاق. والتاريخ لهذا العدول إعلان ضمني عن ميلاد الاستعارة، وفضل المعنى في تأخر ميلاده، والسبق لآخر من اخترع[7]. وكما يفصل التأريخ ما بين الخطأ وبين التمرد الفني على اللغة من خلال الاستعارات، يفصل أيضًا ما بين المبتكر الطريف منها والمبتذل القديم، ولا يحسِّن ما ابتذل منها وروده لدى شاعر حاذق.

---

(١) ذكرى حبيب/ش. د. أبي تمام: ١٧/٤. والمقصود قوله: فمد على الشغر إعصارها... برأي حسام ونفس فضاء. ديوانه /ش. د. أبي تمام: ١٧/٤.

(٢) نفسه / نفسه: ٢٩/١. والمقصود قوله: خرقاء يلعب بالعقول حبابها... كتلعب الأفعال بالأسماء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٩/١.

(٣) نفسه / نفسه: ٧٢/٣. والمقصود قوله: بيوم كطول الدهر في عرض مثله...... ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٧٢/٣.

(٤) نفسه / نفسه: ١٣٦/١. والمقصود قوله:..... ويعن للنظر الحرون فيصحب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٣٦/١.

(٥) نفسه / نفسه: ٣٨٩/٢.

(٦) النظام / ش. د. أبي تمام: ٣٨٩/٢ / الهامش ١.

(٧) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام:٤٩/١، حيث يجعل قول أبي تمام (حتى إذا مخض الله السنين لها...) استعارة لم تستعمل قبله.

فأبو تمام الذي كان الشيخ يعده أشعر من انتهت إليهم العارية، استعار السمن للأحساب، و(هي استعارة قديمة)[1]، وذكر حبل الذراع وهو أعظم عروقه، وهذا (الكلام قديم ليس مما استعاره الطائي)[2]. ومثل ذلك لدى الشيخ استعارته الأقطار للعرض في وصف الفرس، فالأقطار (النواحي، واستعارها للعرض... وهذه استعارة قديمة)[3]. ويعتبر هذا الحرص على تحديد تاريخ الاستعارات تصورًا نقديًّا ضمنيًّا لما يجب أن تكون عليه الاستعارات المجودة، وتفسيرًا للمنحى البعيد البديع الذي وجهها نحوه في منجزه الشعري كما سيتبين. إن الابتذال لدى الشيخ يعد وأدًا متناميًا لمجازية الاستعارة، وسيرًا بها نحو حقل التداول المألوف الذي ينتهي بها إلى أن تصبح هي نفسها أصلًا لغويًّا ينسي الحقيقة الأولى، وحقيقة جديدة تولد منها مجازات أخرى، فالخصم الشديد يوصف بالألوى دون أن يحس بأن ذلك مجاز، و(الألوى الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك فقيل «خصم ألوى» إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين)[4].

وإذا كان الابتذال يحول المجاز إلى حقيقة جديدة فيعطل فيها الفاعلية الفنية للاستعارة، فإن وقوعها في موقع الالتباس بقربها من الحقيقة وعدم إفلاتها من سلطة التداول القديم، قد يكون أيضًا سببًا في تعطيل هذه الفاعلية. فأبو تمام مروض الاستعارات يقول في بيت له:

لي حرمةٌ بك أمسى حق نازلها
وقفًا عليك فتك النفس محبوسا[5]

والشيخ يرى أن أكثر (ما يستعمل في الوقف أحبسته فهو محبس، وقد حكي حبسته، ولو لم يقع له «حبست» [في] استعمال قديم لجاز حملها على الاستعارة لأن

---

(١) ذكرى حبيب/ شرح د. أبي تمام: ٢/١٧٦. ويقصد قوله في نفس الصفحة: لا يأسفون إذا هم سمنت لهم... أحسابهم أن تهزل الأعمار.

(٢) نفسه / نفسه: ٤/٣٦. ويقصد قوله في الصفحة ٣٥: ومثل قوى حبل تلك الذرا... ع كان لزازًا لذاك الرشاء.

(٣) نفسه / نفسه: ٢/٢٢٩. ويقصد قوله في نفس الصفحة: شذب همي به صقيل من الـ.... فتيان أقطار عرضه ملس.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٦.

(٥) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٥٧.

الحبس مؤد إلى الإثبات)[1]. فشبهة القدم لدى الشيخ تجعل المجازية في الاستعمال عاجزة عن التجلي والظهور، والاستعمال الذي يعجز عن مجازيته لا يمكن أن يكون – وإن عد مجازًا – قادرًا على التخييل والتعجيب. ومن المجاز العاجز لديه قول ابن أبي حصينة:

وكــــأن مـشـفـرهـا عـلـى مـعـوالـةٍ
مـتـح الـرجـال مـن الـقـلـيـب سجـالـهـا

فهو يصف البكرة، وقد (شبه صوتها بالعويل، وهذه استعارة، وقد يجوز أن يكون اشتقاقها من العول مصدر قولهم: عال الرجل عياله يعولهم، كأنها تعول القوم بالماء)[2]. ومثله قول أبي تمام يذكر شجاعة المرثي:

وعــــاونهـــا جــــربٌ لــــم يــــزل
يــعــاود أســعــافــهــا بــالــهــنــاء[3]

فـ («إسعافها» إذا كسر فهو مصدر أسعفت فلانًا بحاجته إذا قضيتها له وعاونته عليها، وإذا رويت أسعافها بفتح الهمزة فهو جمع سعف، والسعف داء يصيب البعير في رأسه فيتمعط منه وبره، فإن كان السعف يهنأ كما يهنأ الجرب فالمعنى على ذلك، وإلا فهو مستعار)[4].

إن التعبير بالاستعارات أسلوب يشترك فيه كل الشعراء، لكن الشيخ يفرق بين من يكتفي منهم بجعلها طريقًا قريبًا إلى الإفهام، وبين من يكون (هذا الفن من الكلام غرضه ودأبه)[5] كأبي تمام الذي وصف الشيخ شعره بأنه معدن[6] الاستعارة، لأن هذا

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٥٧.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٤. وانظر البيت في: ١/٥٦.
(٣) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٤.
(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٤ – ٣٥.
(٥) نفسه / نفسه: ٤/١٧.
(٦) نفسه / نفسه: ١/١٧٧.

الفن فيه غير مستقصى[1]، فالعارية قد جاءت في أشعار كثير من المتقدمين، إلا أنها في رأي الشيخ (لا تجتمع كاجتماعها في ما نظمه حبيب بن أوس)[2].

وعندما تدل مثل هذه الكثرة على أن الشاعر يتجاوز بها حد الإفهام ليجعلها غاية في ذاتها، يصبح المتلقي ملزمًا - لدى الشيخ - بأن يقرأ المعاني الشعرية قراءة مجازية تأويلية وإن احتملت القراءة التحقيقية. ويبدو التزامه بالقراءة التأويلية جليًّا في قوله يفسر «مؤزرة» في بيت للطائي[3] يذكر فيه ديارالحبيبة: (أي لها إزار من الروض وضروب من النبات، وهو من صنعة الوبل أي المطر الشديد الوقع)[4]. ويؤثر ابن المستوفى رغبة في المخالفة أن يواجه قراءته بقراءة أخرى تحقيقية فيقول معقبا على كلام الشيخ: (إذا أخذ «مؤزرة» من قولهم تأزر النبت [أي] التف واشتد كان أولى، ومنه قول الشاعر...)[5].

وقد سبقت الإشارة إلى أن الشيخ كان يعد مثل هذا الاستعمال استعارة ملتبسة لأنها لم تنأ عن حقل الاستعمالات القديمة المتداولة، والالتباس يجعل تفسير ابن المستوفى مقبولًا، لكن خبرته بدلالة الاستعارات في منهب الطائي[6] جعلته مقتنعًا بأن القراءة التحقيقية تبتعد بالمتلقي كثيرًا عما تخيله الشاعر وأراد التخييل به. ولا ينكر المتلقي وإن قلت خبرته بصناعة الشعر، أن قراءة أبي العلاء لمعنى بيت الطائي المذكور ألطف وأقرب إلى فاعلية الشعر مما ذهب إليه ابن المستوفى.

ولا يتوقع ممن يلزم المتلقين بأن يحوموا حول جماليات الاستعارة ومذاهب الشعراء فيها أن تكون طريقته في إنجازها شعريًّا ساقطة في برودة الابتذال أو فتور الالتباس، فصفيه أبو تمام كان قد سن لأرباب القريض منهبًا في الاستعارة اعتبره

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٣/٤ .

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

(٣) قوله: مؤزرة من صنعة الوبل والندى... بوشي ولا وشي وعصب ولا عصب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١ .

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٨/١ - ١٧٩ .

(٥) النظام / ش. د. أبي تمام: ١٧٩/١ / الهامش ١.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٤/٣، ٨٥، ٨٦، ١٢٦، حيث يرجح الاستعارة في بعض شعره على الحقيقة لغلبتها عليه.

بعض النقاد إفسادًا للذوق الشعري[1]، وعده الشيخ طريقًا مبتدعًا فكان عليه ألاَّ يقصر عن خطاه فيها إن لم يتجاوزها.

وتظهر عنايته بهذا الفن في منجزه الشعري جلية وقوية عندما يكون التجويد هو المحرك الموجه للنظم، وهي خصيصة نجدها في أشعار السقط والدرعيات، ولذلك كانت المتن الذي برزت فيه فاعلية الاستعارة وخبرة الشاعر بأسرارها. وقد وصف الشيخ أبا تمام بأن مذهبه (أن يستعمل اللفظة على معنى المستعارة في ما بعد من شكلها، ويجعل المرئي كغيره مما لا يدركه النظر)[2]، وتتبع استعاراته في هذين الديوانين يبين عن أنه كان يسلك نفس مسلك الطائي في بنائها، لكن ما نلاحظه أنه استطاع لتأخر عصره عنه وإفادته من زلاته الفنية، أن يلينها ويخلصها من عنف الصدمة التي واجه بها أبو تمام معاصريه. وظهر إفلاحه في ذلك في إعجاب جل النقاد بأخيلته وصوره الفنية، فقد أعجب الخوارزمي[3] بصورة جعل الشيخ فيها الأسد مليكًا يحتسي خمرة الدماء في مجلس شرب فرش بالجماجم واللمم يغنيه به البعوض:

ولا يشوي حساب الدهر وردٌ
له وردٌ من الدم كالمدامِ
يغنيه البعوضُ بكل غابٍ
فريش بالجماجم واللمام
بدا فدعا الفراش بناظريه
كما تدعوه موقدتا ظلام
بناري قادحين قد استظلا
إلى صرحين أو قدحي ندام

---

(١) انظر الموازنة: ١/٢٦١ - ٣٠٤، والموشح: ص ٣٠٣ - ٣١٠، حيث ينقل المرزباني آراء بعض العلماء الصادقة في مذهب أبي تمام.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٤٠٧.

(٣) شرحه / شروح: ص ١٤٣٧، حيث يقول: (ولقد أحسن ما شاء حيث جعل هذا الأسد بمنزلة مليك يشرب، فأثبت له وردًا من الدم كالمدام، ثم أثبت له مغنيًا وهو البعوض، ثم أثبت له مجلسًا مزينًا ببساط اللمم...). وانظر الأبيات في: س. ز / شروح: ص ١٤٣٤ - ١٤٣٧.

فلما جعل الشيخ الأسد يعربد في مجلس الشراب هذا فيطلق عرسه ليعيش وحيدًا، في قوله:

وقــــال لــعــرســه بــيــنــي ثــلاثًــا
فـمـا لـك فــي الـعـريـنـة مــن مـقـامِ

أبدى الخوارزمي مرة ثانية نفس الإعجاب فقال: (وقد أحسن أبو العلاء حيث جعله بعد غلبة السكر عليه قد رمى عرسه بالتطليق والتطريد، لأن من شأن السكران أن يعربد)[1]. و«تذكر» الشيخ قصة السامري والعجل فقال:

بـكـى سـامـري الجـفـن أن لامــس الـكـرى
لـــه هـــدب عــــينٍ مــســـهُ بـــســـجـالِ

فاستحسن البطليوسي الصورة وقال (وهذه استعارة مليحة انتزعها من أمر السامرية من اليهود... فأراد أبو العلاء أن جفن هذا المشتاق لا ينام، فكأنه يعتقد في ملامسته النوم له ما تعتقده السامرية في ملامسة من لامسه، فإذا باشره الكرى بكى ليغتسل بسجال من الدمع)[2]. ورغم ميل ابن سنان إلى مذهب فني يخالف مذهب شيخه، وحرصه على وصفه شعره بالتكلف وضعف الفصاحة، لم يخف إعجابه بقول الشيخ:

وكــأن حـبـك قــال حـظـك فــي الـسـرى
فـالـطـم بـأيـدي الـعـيـس وجـه الـسبـسبِ

فعده من الاستعارة المحمودة التي كائنها حقيقة لأنها لقربها يجوز عدها حقيقة[3]، إلا أن خصيصة القرب التي قيد بها هذا الاستحسان تبدو رفضًا ضمنيًّا لمعظم استعارات شيخه، لأنها مبنية في جلها على البعد والإغراب، ولذلك نجده يبدي

---

(١) شرحه / شروح: ص ١٤٤٠. وانظر البيت في: ص ١٤٣٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١١٩٠ - ١١٩١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) سر الفصاحة: ص ١٢٩ - ١٣٠ / شاعرية: ١٣١. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١١٣١.

عدم رضاه[1] عن استعارة شيخه لليل قونسًا[2] وللبرد أنفًا[3]. ولم يتردد في وصف ذلك ونظيره بأنه (من الاستعارة البعيدة الذميمة)[4].

وقد بينت أن مقتل الاستعارة لدى الشيخ يكون بالقرب والابتذال، وأن جودتها تتحقق بالبعد والطرافة والابتداع، ولذلك لم يكن مذهبه ليرضي ذوق ابن سنان وأتباعه الذين كانوا ما يزالون يرددون أحكام الآمدي ومن نفر ذوقهم من أشعار أبي تمام من متأدبي القرن الثالث والرابع، فجعلوا شعر البحتري مثالًا للجودة والفصاحة. وقد أوضحت في مبحث سابق أن شعر الوليد كان لدى الشيخ أسهل من أن يتخذ نموذجًا يحتذى، ولما كان بعد الاستعارة أحد أركان منهب الطائي، فقد ظل هذا البعد لدى أبي العلاء السبيل الأوحد إلى جعلها وجها للاختراع والابتكار والطرافة. وقد اعترف شراح السقط رغم سعة محفوظهم بأنهم لا يحفظون في بعض ما جاء به الشيخ من استعارات مخترعة شيئًا. فالبطليوسي يشرح قول الشيخ مصورًا نار الحقد وهي تذيب شكائم الخيل:

وقـــد ذابـــت بـنـــار الحــقــد منـهـا
شـكـائِـمُـهـا فـمـازجـت الـــروالا

ثم يعقب بعد أن أعوزه ما يشبه ذلك من أشعار القدماء والمحدثين، بقوله: (ولا أحفظ هذا لغيره)[5]. ويقف عن صورة العيس وهي تلطم بأيديها وجه السبسب، فيصفها بأنعها استعارة مليحة منبها على أنها لم تسمع من غيره[6]. أما الخوارزمي والخويي فقد جعلا مصطلح الإغراب غاية ما يمكن أن توصف به استعارات الشيخ وهي تكتسي برونقي الجدة والحسن في آن واحد، كما يتبين من وقوفهم عند قوله يصف كر خيول الممدوح وغدوها:

---

(١) سر الفصاحة: ص: ١٢٩ – ١٣٠.

(٢) في قوله: ولما ضربنا قونس الليل من عل... تفرى بنضخ الزعفران أو الردع. س. ز / شروح: ص ١٣٦٢.

(٣) في قوله: متى ذن أنف البرد سرتم فليته... عقيب الثنائي كان عوقب بالجدع. س. ز / شروح: ص ١٣٤٠.

(٤) سر الفصاحة: ص ١٢٩ – ١٣٠.

(٥) شرحه / شروح: ص ٤٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١١٣١.

أعـيـنـهـا لـم تـزل حـوافـرهـا

تـكـحـلـهـا والـغـبـار إثـمـدهـا

فقد أغرب في رأي الخوارزمي (حيث جعل حوافرها تكحل أعينها)[1]، كما أغرب في جعل الجنادب المنتصبة في حر الصحراء تؤذن أذانًا غير منتظرة إمامًا[2]. لقد صرح الشيخ بأن فن الاستعارة في شعر الطائي غير مستقصى، ويبدو أنه نظر إلى خصيصة الكثرة هذه بإعجاب فجعلها سمة لاستعاراته في أشعاره المجودة، فما وقف عنده الشراح منها جد كثير[3]، لكنهم لم يهتموا في الغالب إلا بما بعد منها، أما ما قرب واشتهر فاهتمامهم به كان قليلًا، ولذلك قد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن هذا الفن في شعره هو أيضًا كان غير مستقصى. ولم يكن النقاد يملكون أمام هذه القدرة الفنية العالية على تطويع الاستعارات كمًّا وكيفًا إلا الانبهار[4] والاستحسان.

أما اللزوميات فقد كان حظها من هذا الفن زهيدًا لانسداد مسالكه فيها ومتانة الحواجز التي وضعها المعيار الأخلاقي فيها أمامه، فالفاعلية التخييلية لاستعارات الشيخ كانت تقوم في سقطياته على بعدها عن الحقيقة وإغراب الشاعر فيها، أي على ادعائه وكذبه فيها، وديوان اللزوم كما تبين بني على الصدق والخير ولم يكن صدق القول وكذب الاستعارة ليتجاورا في منظوم كانت الغاية منه حث الناس على الخير والفضيلة لا العبث الشعري، ولذا يعتبر البحث فيه عن الاستعارات في مظهرها التعجيبي التخييلي بمثابة البحث عن النجوم في ضوء النهار، لكن عدم احتمال ديوان الصدق لكذب الاستعارة لم يمنع بعض أنواعها من التسلل إليه، كما نجد في قوله مستعيرًا للدنيا صورة العرس:

---

(١) شرحه / شروح: ص ٨٢٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) قوله: وأذنت الجنادب في ضحاها... أذانًا غير منتظر الإمام. س. ز / شروح: ص ١٤٦١، وانظر شرح الخوارزمي في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ٢/١٤٩

(٣) انظر التنوير: ١/٨٩، ٩٠، ٩٥، ٩٩، ١١٨، ١٣٦، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٠ و٢/٢، ١١، ١٣٣، ١٤٧، ١٥١، ١٦٧، ١٧٥... وانظر الشروح: ص ١٤٦١، ١٤٩٥، ١٥١٤، ١٥١٨، ١٥٢٢، ١٥٣٠، ١٦٣٥، ١٦٨٠، ١٩٥٥، ٢٠٠١.

(٤) شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

تزوج دنياه الغبي بجهله

فقد نشزت من بعدما قبض المهر

تطهر ببعد من أذاها وكيدها

فتلك بغي لا يصح لها طهر[1]

وقوله مستعيرًا للدهر صورة بخيل يمشي على قدميه:

الدهرُ يصمت وهو أبلغ ناطقٍ

من موجز ندس ومن ثرثارِ

يمشي على قدمين من ظلمائه

ونهاره ما همتا بعثار

ضنَّت يداه وتلك منه سجيةٌ

أن تجريا أحدًا على الإيثار[2]

وخبرة الشيخ لبناء الاستعارة تظهر جلية في هذه الصور، لكن ما يخرج به الدارس عند تتبعها أنها تسير كلها نحو غاية واحدة هي الوعظ والتذكير، وتبنى على صور مكررة متقاربة الدلالة لعل أبرزها صورة الدنيا الفاتنة والرحلة على مطية الأيام. فالدنيا في استعارات اللزوم تكاد تتشخص دائمًا في صورة حسناء متبرجة تخدع الإنسان بجمالها وزينتها فيهيم بها ويعيش غافلًا عن آخرته إلى أن يوقده الموت من غفلته فيدرك خسارته:

سرت بقوام يسرق اللب ناعم

إلى مدلجٍ تلقى البرى أخت مدلجِ[3]

أو صورة صاحبة تسحره بفتور عينيها وتغره فيرتوي من مرها وهو يتوهمه عسلًا:

---

(1) اللزوم: ٤١٨/١ - ٤١٩.

(2) نفسه: ١/ ٥٨٧.

(3) نفسه: ٢٦٧/١.

ولــــم تـفـتـإ الـدنـيـا تـغـر خـلـيـلـهـا

وتـبـدلـه مـن غـمـض أجـفـانـهـا سـهـدا

تـريـه الـدجـى فـي هـيـئـة الـنـور خـدعـةً

وتـطـعـمـه صـابًـا فـيـحـسـبـه شـهـدا

وقـــد حـمـلـتـه فـــوق نـعـش وطـالمـا

سـرى فـوق عـنـس أو عـلا فـرسًـا نـهـدا

ولــــم تـــتـــرك مـــن حـيـلـة لـتـغـره

ولـم يـبـق فـي إخـلاصـه حـبـهـا جـهـدا[1]

وقد يجعلها الأم المنجبة للبشر وكلهم لديه فاسدون، ثم يدعو عليها بالترمل لينقطع نسلها:

فــهــل يــرمــل الــدهــر أم الأنــــام

فــتــفــقــد نــســـــلاً بـــإرمــــالــهــــا[2]

ويشخص الشيخ جري الأيام بالأحياء نحو الفناء، فتصبح ناقة يمتطونها فتسرع بهم إلى نهايتهم غير متأنية:

وضــعــت عــلــى قـــرا الأيـــام رحـلـي

فــمــا أنــــا لـــلـــمـــقـــام بـمـطـمـئـنِ

ولا قــتــبــي عـــلـــى الـــعـــود المـزجـى

ولا ســرجـــي عــلـــى الـــفـــرس الأدن

ولــكــن تـــرقـــل الـــســـاعـــات تـحـتـي

بـــرئـــن مـــن الـــتـــمـــكـــث والـــتـــأنـــي[3]

---

(١) اللزوم: ٣٤٨/١.

(٢)نفسه: ٣٦٨/٢.

(٣)نفسه: ٥٦١/٢ .

وقد يختار الشيخ صورًا أخرى فتصبح أيام الصبا والشباب مياها غائضة ورياضًا مصوحة:

لأمـــــواه الـشـبـيـبـةِ كـيـف غـضـنـه

وروضـــات الـصـبـا كـالـيـبـس إضـنـه[1]

ويصير الموت سيلًا جارفًا ينهب بالأحياء، وجنودًا لا تبقي على نفس:

فـــويـــهـــا وواهـــــا لـــسـيـل المـنـو

ن كـــم جـــر عـــيـــرًا بـــأحـــمـالـهـا

أمـــــور تـــوافـــي جـــنـــود الـــردى

بـتـفـصـيـلـهـا بـعـد إجـمـالـهـا[2]

ورغم هذا التنوع يظل التذكير بقرب الموت المعنى الذي يريد الشيخ ترسيخه في الأذهان من خلال ركوب جل الاستعارات في اللزوم. إن بعد الاستعارة وجدتها – لديه – شرطان في ملاحتها، والقرب والتداول يبعدانهاعن وظيفتها التعجيبية، واستعارات اللزوم تكاد تشترك كلها في كونها ترديدًا لما قاله الشعراء والزهاد والوعاظ في التحذير من الدنيا والتذكير بحتمية الموت[3].

ولم يكن ترديده هذا المتداول المشهور عجزًا منه عن ركوب المخترع الطريف، فسقطياته تشهد له بهذه القدرة، ولكنه كان تعطيلًا لفاعلية الاستعارة وابتعادًا مقصودًا بها عن جمالية التعجيب من خلال الوقوف بها عند طرف القرب والابتذال، وهو اختيار أخلاقي أطفأ به جمالها، لكنه حرر به المتلقي من فتنتها ليصبح تلقيه لها فهما واستفادة لا تعجبًا واستغرابًا. وأعني بهذا أنه اقتصر فيها على وجهها البياني الإفهامي الذي يجعلها كأصل كل أنواع المجاز وسيلة إلى إبلاغ المعاني وتجليتها،

(١) اللزوم: ٢/ ٥٢٢.

(٢) نفسه: ٢/٣٦٨.

(٣) انظر حماسة البحتري: ص ٨٢ – ٨٣ و٩٣.

لأنه كان يهدف منها إلى إيقاظ المتوسن[1]، بعد أن بينت له توبته من الشعرأن الناس كانوا في حاجة إلى استعارات الترهيب لا التعجيب.

ب – **التشبيهات المخيلة:** إذا كانت الاستعارة رغم ورودها في الشعر القديم طريقة في التصوير ترتبط من حيث شيوعها بعصور الحداثة الشعرية، فإن التشبيه يعد الأسلوب الذي اختاره القدماء في عصور الشعر الأولى جاهلية وإسلامية للتعبير بالصورة، ويظهر هذا جليًّا في أن اهتمام الجيل الأول من العلماء النقاد[2] بدراسة هذا الفن أكثر من اهتمامهم بدراستها. والتشبيهات في شعر الشيخ تنافس الاستعارة لأنها كانت لديه طريقًا مأمونًا إلى الإبانة والإيضاح، وكثرتها في أشعار العرب كانت تجعل الإجادة في فن التشبيه صعبة لصعوبة الاختراع فيه، لكنه كان يمتلك من مفاتيحه في الشعر والنثر ما جعل النقاد يعترفون له فيه بالسبق والتبريز، فالخوارزمي يقف معجبًا أمام قوله في خطبة السقط: (رفض السقب غرسه...) ثم يقول: (فتأمل التشبيه فإن لغرابته ولما تضمنه من جهات البلاغة لو لم يكن في كلامه من المحاسن إلا هو بانفراده، لكان له المزية على سائر الأشعار)[3].

والأجود في التشبيه – لدى النقاد الأُوَّل – أن تكون أوجه التقارب[4] بين الطرفين أكثر من أوجه الاختلاف حتى يتحقق المقصود منه، أي إخراج الأغمض إلى الأوضح وتقريب المعنى البعيد[5]. وتبدو هذه الخصيصة بينة في تشبيهات الشيخ خصوصًا في لزومياته، لكن بناء علاقة التشابه في أشعاره المجودة لم يكن يتم دائمًا بالأسلوب البسيط القريب الذي نجده في مثل قول الشاعر: (أنت كالكلب في حفاظك للود)، لأنه كان يتجاوز به وظيفته الإفهامية إلى مظهره التصويري ليجعله سبيلًا آخر إلى التخييل

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٢) انظر الكامل للمبرد: ٣/٣٢، ونقد الشعر: ص ١٢٢ – ١٣٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٢١.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٢٢.

(٥) خزانة الحموي: ص ١٧٣.

والتعجيب، وسلوك هذا السبيل لا يتأتى إلا بالابتعاد عن برودة القرب والابتذال - وإن كان الفهم إليها أسرع - إلى طرافة البعد والغرابة وإن زادت على ما تستدعيه الإبانة أو استعصت على أفهام العامة. وتعد الزيادة على المألوف والكافي - في رأي الشيخ - من الأساليب التي يتخلص بها التشبيه من قربه وابتذاله ويلبس لباس التخييل، كما يفهم من استعراضه - وهو يصف تواده هو وصديقه - لعدة تشبيهات مصورة لنفس المشبه: (بل نزيد على هذا التمثيل فنكون بناني يد وريشتي جناح وشعبتي غصن إذا أماله النسيم ملت وإن اعتدل له اعتدلت)[1].

وعندما وصف بكاء العاشق[2] مشبها أهداب العين بالسحاب، سلم النقاد بأن جمال التشبيه لا يكمن في الصورة المألوفة نفسها ولكن في ما زيد عليها، فالشعراء قد أكثروا من تشبيه الدموع بالمطر والعيون بالغمائم، (فأما هذه الزيادة التي زادها أبو العلاء من تشبيه هدب العين بهيدب السحاب)[3] فلا يحفظ فيها شيء لأحد من المتقدمين. وقد كانت الزيادة في التشبيه مما جعل الزمخشري يتهمه بالرغبة في الزيادة على التشبيه الوارد في بعض الآيات الكريمة[4]. وعندما نتتبع تشبيهاته نجده قد سلك بها كل المسالك المعروفة في هذا الفن، فقد شبه المحسوس بالمحسوس في قوله:

وكانت كالنخيلِ فظل كل
ومشبهه من الضمر الإهان[5]

وشبه المعقول بالمحسوس في مثل قوله يصف العشق:

---

(١) رسائله / عطية: ص ٥٨.

(٢) في قوله: فمن الغمائم لو علمت غمامة ... سوداء هدباها نظير الهيدب. س. ز / شروح: ص ١١٢٥.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١٢٦.

(٤) انظر الكشاف: ٤ / ٦٨١، وما تقدم: ١٧٩/٢، حيث الإشارة إلى أن الزمخشري اتهم الشيخ بأنه أراد الزيادة على تشبيه القرآن بقوله: حمراء ساطعة الذوائب والدجى... ترمي بكل شرارة كطراف. انظر س. ز / شروح: ص ١٣٠٧، والمرسلات: آ / ٣٢ - ٣٣.

(٥)س. ز / شروح: ص ١٨٠.

وهـــــواكِ عـــنـــدي كـــالــغـــنـــاء لأنـــه

حـــســنٌ لـــدي ثـقـيـلـه وخـفـيـفـهُ[1]

وشبه المعقول بالمعقول في قوله يصف الأرق:

هـــرب الـــنـــوم عـــن جـفـونـــي فـيـهـا

هـــرب الأمـــن عـــن فـــؤاد الجـــبـــانِ[2]

وتعدى ذلك إلى تشبيه المحسوس بالمعقول في قوله يصف ممدوحة الشيعي:

وجـــرت فـــي الأنــــام أولاده الـسـبـ

ـعـة مـجـرى الأرواح فـي الأبــــدانِ[3]

وهذا النوع الأخير من التشبيه – لدى أهل المعاني [4] – غير جائز في الإبانة، إلا أن يقدر المعقول محسوسًا على طريق المبالغة[5]. واستعمل الشيخ من أنواع التشبيه المفرد والمركب والمختلف والملفوف والمفروق، والتحقيقي والتخييلي والمجمل والمفصل والبليغ، ورغم ذلك لم يكن التشبيه لديه مجرد وسيلة للإبانة والايضاح، لكنه كان لديه طريقا إلى إشباع نهمه إلى التصوير. فهو في كثير من تشبيهاته لم يكن يأتي بالمشبه به للتعريف بالمشبه، ولكنه كان يبحث عن المشبه لاكتشاف المشبه به، أما الإفهام والتوضيح فالتشبيهات القريبة تغني فيه عن البعيدة.

ونجم عن هذا الكلف بالصورة التشبيهية أن طرفي التشبيه اختصا في كثير مما جاء به بكونهما متكافئين من حيث قابليتهما لحمل الفاعلية التصويرية، وأعني بذلك أن نفس المشبه في هذا التشبيه يمكن أن يكون مشبها به في آخر، وكذاك المشبه به يصير مشبهًا في صورة أخرى.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ١١٠٩.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٤٣٠.

(٣)نفسه / نفسه: ص ٤٥٢.

(٤)خزانة الحموي: ص ١٨٣.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٣.

ويظهر ذلك لديه جليًّا في حلقات تشبيهية مستديرة يكون فيها الطرف (١) مشبهًا عندما يكون الطرف (٢) مشبهًا به، ويصبح (ط ١) مشبهًا به عندما يكون (ط ٢) مشبهًا. فعندما يصف الجرادة يجعل عينيها كمسمار الدرع[١]، وعندما يصف الدرع يشبه مساميرها بعيون الجراد كقوله:

حـــلـــــةُ الأيم خـــيـــطـــت

بـــعـــيـــون الجـــــــــــرادِ[٢]

ومن هذه الحلقات التشبيهية المستديرة في شعره قوله:

ومـــن أم الـــنـــجـــوم عـــلـــيـــه درعٌ

يـــحـــاذر أن يمـــزقـــهـــا الـــطـــعـــانُ

فقد (شبه المجرة بالدرع لما بينهما من المشابهة... ولأن المجرة نجوم مشتبكة فالدرع تشبه بها أي بالنجوم المشتبكة، وعليه بيت السقط في صفة درع:

مـــن أنجـــم الـــدرعـــاء أو نـــابـــت الـــ

ـــفـــقـــعـــاء بـــل مـــن زرد مـــحـــكـــم

وعلى عكس هذا التشبيه شبه أبو العلاء هنا الكواكب بالدرع)[٣] وينجم عن هذا التكافؤ بين طرفي التشبيه أن فاعلية التعجيب يمكن أن تظهر في المشبه إذا تعددت عناصره أو في المشبه به أو فيهما جميعًا، لكن الغالب على تشبيهاته أن الطرف الثاني أي المشبه به هو الذي يحظى بهذه الفاعلية لأنه الأفق الذي يتجه إليه ذهن المتلقي ويتطلع فيه إلى طرافة التصوير، كصورة الدرع التي تصبح كغرقئ بيضة الغراب[٤]

---

(١) انظر رسائله / عطية: ص ٢٠٥.

(٢) س. ز / شروح: ص ١٨٤٣. وانظر قوله: وما غبن الغادي بها ولوَ انه... تملكها عين الذُباة بمثقال. ص: ١٨٣٠.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢١٣ – ٢١٤. وانظر البيت الأول في: ص ٢١٢، والثاني في الدرعيات / ش: ص ١٧٥٢.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٨. وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٩٧٨.

فيشتبه عليه مع قوة بصره فضلًا عمن كان دونه في قوة الباصرة، أو صورة سهيل وحمرته التي تجعله بالليل وسط النجوم قتيلًا مضرجًا بالدم[1].

وتظهر عنايته بالمشبه به من حيث كونه بؤرة التخييل، في التجائه إلى ما أسماه الشراح بإقحام التشبيه على التشبيه، فقد أبان البطليوسي عن أنه في قوله:

سرت لها ترمح أبناءها

في الجوِّ بلق عربيات

قد (شبه السحاب لما فيه من سواد المطر وحركة البرق ولمعانه بخيل بلق عربية تمشي ومعها أولادها فهي ترمحها بأرجلها... ومعنى البيت: سرت لهذه الرماح القصبيات سحاب في الجو تشبه البلق العربيات... فاكتفى بذكر المشبه به عن ذكر المشبه، ولم يرد بالسحاب المشبهة بالبلق السحابة بأعيانها، وإنما أراد جيوشًا جهزت بتدبير هذه الأقلام إلى الأعداء، والجيوش تشبه بالسحاب... وهذا من إقحام التشبيه على التشبيه... وتسمية الشيء باسم ما شبه به، لأن الجيوش لما كانت تشبه السحاب، جعل ذكر السحاب مغنيًا عن ذكرها سادًّا مسدها، ولما كانت السحاب تشبه بالخيل البلق... جعل ذكر البلق مغنيًا عن ذكر السحاب، فبعد مرماه وخفي معناه)[2].

ومقصود الشارح أن المشبه الأصلي هو الجيش والمشبه به هو السحاب، وهذه هي الصورة الأولى، ونرمز إليها بـ (ص ١):

الصورة الأولى (ص ١) = المشبه / الجيوش ← المشبه به / السحاب.

وداخل نفس التشبيه يصبح المشبه به مشبهًا يستدعي هو نفسه مشبهًا به جديدًا فتظهرصورة ثانية (ص ٢):

---

(١) س. ز / شروح: ص ٤٣٥.

(٢) شرحه / شروح: ص ٨٣٩ – ٨٤١. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٨٣٨.

الصورة الثانية (ص ٢)= المشبه به/المشبه (السحاب)← المشبه به الجديد (الخيل البلق).

وبحذف الشاعر للمشبه الأصلي والمشبه الناشئ من المشبه به، تصل الصورة التشبيهية إلى المتلقي في سياق العلاقات التصويرية الخفية والظاهرة الآتية:

الصورة التشبيهية	=	الجيوش	←	← ← ← السحاب ← ← ←			الخيل البلق
الصورة التشبيهية	=	أصل أول	↔	فرع أول	=	أصل جديد	←	فرع جديد
الصورة التشبيهية	=	مشبه أصلي محذوف	↔	مشبه به محذوف	=	مشبه جديد محذوف	←	مشبه به جديد

ووصف البطليوسي لهذه الصورة بالخفاء وبعد المرمى يعود إلى كون الشاعر جمع فيها بين الإقحام والحذف. ويظهر أن الشارح استعار مصطلح الإقحام من قول الصولي يشرح بيتًا لأبي تمام [1]: (... وكما قال في آخر البيت: ماء بكائي، قال في أوله: لا تسقني ماء الملام، وأقحم اللفظ على اللفظ إذ كان من سببه...)[2].

وقد عد بعض الدارسين[3] ذلك في شعر الشيخ أسلوبًا لا يقبله الذوق الفني وأمرًا مناقضًا لوظيفة التشبيه الأولى في العمل الفني وهي الايضاح والتنوير، ومثل هذا الاعتراض قد يصح إذا اعتبر الشعر لغة تخاطب غايتها الإبلاغ، لكن مفهومه لدى كل النقاد أوسع من أن يحصر في هذه الغاية، إذ لو كان المقصود منه الإفهام لكان أبو العتاهية الذي وصف نظمه لسهولته ووضوحه بالسفساف[4] أشعر أهل النظم لديهم.

إن ما عابه الدارس على الشيخ يدخل لدى صاحبه في سياق تجديد فاعلية التعجيب في التشبيه المبتذل بإفراغ المشبه به من وظيفته التصويرية التوضيحية وجعله مشبها يوضَّح من خلال صورة مستحدثة تنتقل إليها هذه الفاعلية.

---

(١) قوله: لا تسقني ماء الملام فإنني... صب قد استعذبت ماء بكائي. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١/٢٢.

(٢) شرح الصولي / ش. د. أبي تمام: ١/٢٣. وانظر شرحه المستقل: ١/١٧٨.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٠.

(٤) انظر الموشح: ص ٣٢٠ – ٣٢٦.

أما حذف عناصر التشبيه فقد جرى فيها على مذهب الشعراء[1]، لكنه رغم كثرة هذا الحذف في أشعاره لم يفته أن يحذر من اللبس الذي قد ينشأ من ابتذال التشبيه المحذوف الأركان، لأنه يوهم أن المشبه به أصل معجمي في المعنى، وذلك في قوله يشرح بيتًا لأبي تمام[2] وصف فيه الثغر: (وقال: «عن جمان نابت»، فجعل الثغر جمانًا على حذف التشبيه وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البَردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: (تخطو على برديتين غذاهما...)، وإنما أراد تخطو على ساقين مثل البرديتين فحذف آلة التشبيه)[3].

وهو بإشارته إلى إنكار أهل السماع ذلك يقر بتسلل معنى ثان إلى حقل الألفاظ المفردة يلتبس بالمعنى المعجمي، هو المعنى التشبيهي الذي يتولد من ابتذال التشبيهات المحذوف طرفها الأول. وكثرة تداول هذه التشبيهات في رأيه، وإقحام بعضها على بعض، إشعار بظهور هذا المعنى نتيجة ابتذال الصورة، وبناء مجدد لها، واقتراح لما يجب أن يصير إليه التشبيه عندما يبتذل، لأن الحذف يجعله مجازًا كالاستعارة، وقد تبين من كلام سابق له أن التشبيه المحذوف والاستعارة متقاربان.

وقد كان مصطلح الإقحام دون الاستعارة هو ما اختاره البطليوسي للدلالة على هذا الاستعمال رغم كونه مثلها تشبيهًا حذف أحد طرفيه، كما يتبين من قوله يشرح بيتًا من السقط:

تبين قرارات المياه نواكزًا

قواريرَ في هاماتها لم تلفعِ

(1) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.
(2) قوله: قمر تبسم عن جمان نابت... فظللت أرمقه بعين الباهت. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.
(3) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.

(في هذا البيت شيء يسمى إقحام التشبيه على التشبيه وتصيير المجاز كالحقيقة، وذلك أن العيون ليست قوارير على الحقيقة، وإنما تسمى بذلك على معنى التمثيل، فجعل القوارير اسمًا لها حين كثر تشبيهها به...)[١]. أما الخوارزمي فلم يشر إلى الإقحام، ولكنه اكتفى بتفسير ذلك باعتباره «لم تلفع» قرينة تدل على أنه لا يريد بالقوارير حقيقتها بل مجازها، وهي عيون الإبل.

لقد جعل الشيخ الاختراع والاستزادة والإقحام سبلًا فنية إلى إخراج التشبيه من حقله التوضيحي إلى حقل التخييل، وإذا كانت خبرته بالشعر قديمه ومحدثه قد مكنته من إغناء تشبيهاته كما وكيفا، فإن قوة المخيلة وغريزة التصوير كانتا وراء ما حفل به السقط والدرعيات من بدائعها وغرائبها كقوله:

أمامك الخيل مسحوبًا أجلتها
من فاخرِ الوشي أو من ناعم السرقِ

كأنما الآل يجري في مراكبها
وسطَ النهارِ وإن أسرجن في الغسقِ

كأنها في نضارٍ ذائبٍ سبحت
واستنقذت بعد أن أشفت على الغرقِ[٢]

ولم يكن أمام النقاد حتى المعتصبين عليه كابن سنان[٣]، وهم يقفون عند ما ابتكره من تشبيهات بديعة مخترعة[٤] إلى أن يعترفوا له بالسبق في هذا الفن، وبأنه أتى فيه بما لم تستطعه الأوائل.

(١) شرحه / شروح: ص ١٥١٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ١٥١١.

(٢)س. ز / شروح: ص ٦٨٤ – ٦٨٥.

(٣) سر الفصاحة: ص ٢٥٠.

(٤) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٣٠٨، حيث يقول شارحًا قول الشيخ: وإصباح فلينا الليل عنه ... كما يفلى عن النار الرماد: (وهذا من بديع التشبيه). وانظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤١٩ حيث يقول: (وهذا تشبيه بديع)، وهو يعني قول الشيخ يصف سلخ الحية: إن نفخت فيه الصبا رأيته... مثل عمود الذهب المحزز. س. ز / شروح: ص ٤١٨.

وتكثر التشبيهات في لزومياته كثرتها في سقطياته ودرعياته، وتحمل في معظمها نفس مظاهر الجدة والبعد عن الابتذال التي نجدها في تشبيهاته الأولى، كما يتبين من قوله:

وجـــدتُ ســـواد الـــرأس يـغـلـب لـونـه

مـن الـدهـر بـيـض يـخـتـلـفن وجـــونُ[1]

فـــلا يـغـتـرر بـالمـلـك صـاحـب دولـــةٍ

فـكـم مـــن ضـيـــاء غـيـبـتـه دجـــونُ

أو قوله:

أزجـــي الـعـيـش مـقـتـرنًـا بـضـعـفٍ

أنـافـي الـقـول فـي عـــربٍ وهـــجـنِ[2]

فـــإن الـطـيـرَ يـقـنـعـهـنَّ وردٌ

عـلـى مـا كـــان مـــن صـفـوٍ وأجـــنِ

ورغم ذلك يحس القارئ بأن التخييل في تشبيهات اللزوم يقف عند الحد التوضيحي ولا يتجاوزه إلى جمالية التخييل، رغم الطرافة التي وفرها لكثير منها. ومرد ذلك إلى أن الشيخ عطل فاعلية التعجيب فيها بتوجيهه ذهن المتلقي إلى جدية المعنى المقصود من خلال قصر الحديث – كما فعل في استعارات هذا الديوان – على الفناء والموت ولعب الدهر بالإنسان وتغرير الدنيا به، وعلى الدعوة إلى الزهد فيها والتأهب للرحيل، وما في حكم ذلك من المواعظ.

فهذه المعاني بترددها دون غيرها وبعدها عن هزل الأغراض الشعرية المعروفة، تحجب الوجه التعجيبي للتشبيه عن ذهن المتلقي، لأن التلقي يتحول أمام هول الحقيقة

---

(١)شرح مختار اللزوميات لأبي العلاء: ص ٣٧١.

(٢)نفسه: ص ٣٦٤. وانظر قوله في الصفحة ٣٦٥:

كأن الدهر بحر نحن فيـه ... على خطر كركاب السفين.

وانظر قوله في نفس الصفحة:

قد استخفيت كالجسد المواري ... ولكن الطوارق تختفيني.

عفا أثري الزمان وما أغبت ... ضباع بالمحلة تعتفينـي

من عبث الاستغراب والتعجب إلى جد التأمل والاعتبار، ولم يكن الشيخ يسعى من تشبيهات اللزوم إلى أبعد من هذا.

إن حقول المعاني التي يمكن أن تتحرك فيها الصور الشعرية – تشبيها واستعارة – واسعة ومتنوعة، لأن منها ما ينسب إلى المعقولات كالفضائل والانفعالات والطبائع، ومنها ما ينسب إلى المحسوسات كالمسموعات والمبصرات، ولم يكن أي حقل من هذه الحقول ليستعصي على شاعرية الشيخ. فهجر الحبيب ومماطلته وإخلافه الوعد... معقولات لا تدركها الحواس الخمس، لكنها تصبح في صوره أساسًا لتصوير ظلمة الليل ودهمة الفرس:

كأن دجاه الهجر والصبح موعدٌ
بوصلٍ وضوء الفجر حبٌّ مماطلُ[1]

والمحسوسات تتنوع باختلاف الحواس التي تدركها، لكن الشيخ يحيط بها كلها في صوره. فيصور المشمومات[2] والمذوقات[3] والملموسات[4] والمسموعات[5] والمبصرات[6]. ويبدو المكون الحسي في مصوراته عنصرًا قادرًا على الانفراد بالصورة كما يتبين من الأمثلة السابقة، وقابلًا لأن يشارك غيره من المحسوسات في بنائها، كما يتضح من تكامل المسموع والمرئي في قوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٤٣.

(٢) قوله يصف دماء الفرسان: سالت تضوع حتى ظن جارحهم... قسيمة المسك جرح الفارس الندس. نفسه / نفسه: ص ٧٠٧.

(٣) قوله يصف أخلاق الممدوح: هو الشهد مجته الخطوب مرارة ... وقد فغرت أفواهها لالتهامه. نفسه / نفسه: ص ٥١٠.

(٤) قوله يصف هيبة الممدوح : تهاب الأعادي بأسه وهو ساكن .... كما هيب مس الجمر قبل اضطرامه. نفسه/ نفسه: ص ٥١١.

(٥) قوله يصف صهيل الفرس وهو يحس بزيارة الطيف: وأيقظ بالصهيل الركب حتى... ظننت صهيله قيلًا وقالا. نفسه / نفسه: ص ٧٥.

(٦) قوله ناسبًا: يادرة الخدر في لج السراب أرى... مقلدًا بعقيق الدمع منكوتا. نفسه / نفسه: ص ١٥٧٥.

وقد أغتدي والليل يبكي تأسفًا
على نفسه والنجم في الغرب مائلُ
بريح أعيرت حافرًا من زبرجد
لها التبر جسمٌ واللجين خلاخلُ[1]

وتكامل المسموع والمشموم في قوله:

ألا تسمع التسليم حين أَكُرُّهُ
وقد خاب ظني لست مني بمسمعِ
يفوح إذا ما الريحُ هبَّ نسيمها
شآميةً كالعنبر المتضوعِ[2]

وكذا من تكامل المسموع والمشموم والمرئي في قوله:

حتى بدا الفجر به حمرةٌ
كصارمٍ غير منه الدمُ
مضمخًا ينظر في عطفه
كأن مسكًا لونه الأسحم
وانتشرت في الأرض ريحٌ له
يسوقها المنجد والمتهم[3]

ولا يبدو الشيخ الضرير في بنائه صوره الفنية على المشموم والملموس والمذوق والمسموع مختلفًا عن غيره من الشعراء، فسلامة حواسه الأربع جعلته قادرًا مثلهم على الإحساس بمثل ما كانوا يحسون به، أما ما استوقف الدارسين فتصويره للمبصرات.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٣٨ – ٥٣٩.
(٢)نفسه / نفسه: ص ١٥٤٤ – ١٥٤٦.
(٣)نفسه / نفسه: ص ٨٥٣ – ٨٥٥. وانظر تكامل المذوق والمسموع في قوله (سقط الزند / شروح: ص ٤٩٦):
فلو نطق الماء النمير مسلمًا ... عليهن لم يرددن رجع سلامه

إن عاهة العمى التي أصيب بها في صغره واعتماده على السمع عوض البصر في الاتصال بالمظاهر المرئية في العالم المحيط به، يفرضان أن تكون المسموعات والمحسوسات الأخرى في مصوراته أكثر من المبصرات، وقد ذهب عبد الله الطيب إلى أنه كان (لا يتعمد التشبيه والتصوير إلا في المسموعات والملموسات، وإذا أراغ شيئًا من المرئيات فإنه لا يعدو النار والنور وما كان له بريق، وما ذلك إلا لأنه كان يتذكر لون النار والنور إذ لم يفقد بصره جملة إلا عند المراهقة على الأرجح)[1]، وهو استنتاج يفسره تلف حاسة الإبصار لديه، لكننا لا نجد في مصوراته ما يؤكده، فالنسج الدقيق لأصناف الصور في منجزه الشعري يكشف عن أن الصور المرئية هي المهيمنة في شعره، إذ كاد الباحث يعثر فيه على ما ليس بصريًّا منها إلا بعد أن يكون قد أحصى عددًا وافرًا منها يستدعي من المصور سلامة البصر دون باقي الحواس.

وقد استغرب الدارسون هذه المفارقة وعد بعضهم تعلقه بوصف المرئيات وبراعته فيها عجبًا[2] وهو الضرير العاجز، بينما ذهب آخرون إلى أن هذا التعلق كان سببًا في ضعف تصويره للمحسوس وتفوقه في تصوير المجردات الذهنية [3]. ويتضح من تتبع آثاره المختلفة أنه لم يكن شغوفًا بوصف المبصرات في منظومه فحسب ولكن في منثوره أيضًا، كقوله في إحدى رسائله ذاكرًا المرآة: (لا أقل من كوني مثل وذيلة الغريبة وزلفة المضر الأريبة، يطلع فيها ذو الوجه الجميل فتجتهد له في التمثيل، ولابتدائه على مكافأتي شِقُّ الطَّلْعَةِ البهية على صورتها في المرآة الجلية)[4]، وكقوله في أخرى واصفًا فواكه الشتاء: (عندنا في الشتاء فواكه مكانها أريض كأنها الغواني البيض، استحيين أن يرين عاريات فظللن بالعفر متواريات، كأنهن في المنظر نهود وذوائبهن خضر لا سود)[5].

---

(١) المرشد: ص ٢٢٧.

(٢) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١١٦، ١٢٨. وانظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٣، ٣٥٥.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣٤٨ - ٣٤٩، وتجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٣ - ١٩٥.

(٤) رسائله / عطية: ص ٦٤.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٨٧ - ٨٨.

ويشير إلى الماء الذي ترده الوعول فيصفه بأنه (أزرق شديد الصفاء)[1]، ويشخص مودته لأحد أصدقائه فيجعلها وإن كتمت كالراح ينم بها الزجاج [2]. ويحكي القزويني أن من غريب ما ذكر عنه أنه شبه حمصة برأس البازي بعدما تحسسها بلمسه، وعد المؤرخ ذلك التشبيه عجبًا من أولي الأبصار فضلًا عن الأكمه[3]، لكن مثل هذا التعجب لا يلزم بالتسليم بأن حال الإبصار الفني لدى الشيخ هي نفسها حال الإبصار الطبيعي، فالمبصرات الحقيقية بالنسبة إليه موجودات معدومة من حيث مظهرها المرئي وإن أدركها بإحدى حواسه الأخرى، ويستشف ذلك من قوله: (ولأكون جليس الروضة إن لم ير لها منظرًا مبهجًا ساف منها عرفًا متأرجًا)[4]، وقوله:

فليت الليالي سامحتني بناظر
يراك ومن لي بالضحى في الأصائل

فلو أن عيني متعتها بنظرةٍ
إليك الأماني ما حلمت بغائلِ[5]

أما مبصراته الفنية فقد حدد هو نفسه مصدرها في قوله: (وكل ما أذكره من الألوان في شعري ونثري إنما هو تقليد الغير واستعارة منه)[6]، ومفهوم كلامه أنه كان يبصر بعيون الآخرين، ولعل بعض هذه العيون كانت لأقاربه وشيوخه وبعض من صاحبهم في صباه وشبابه، لكن الذاكرة[7] بكل أنواعها أي الشعرية واللغوية والعلمية، تظل المصدر الأول لكل الصور البصرية التي بنى عليها منظومه.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٩٨.
(٢) نفسه / عطية: ص ٥٤.
(٣) آثار البلاد / عن التعريف: ص ٥٩٥.
(٤) رسائله / عطية: ص ٩٥.
(٥)س. ز / شروح: ص ١٠٨٤ - ١٠٨٥.
(٦) إنباه الرواة: ١/٨٤، حيث ينسب المؤلف القولة إلى أبي العلاء نقلًا عن راو لم يذكر اسمه.
(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٢٩.

إن لعبة التخييل في شعر الشيخ كانت تكاملًا بين ذاكرته هذه وغريزته وتوهمه وما رسب في ذهنه من الصور المرئية الحقيقية التي كان يبصرها قبل عماه. وإذا كان بعض الدارسين قد نعت وصف الشيخ للمرئيات بالقصور لأن (إجادة الوصف الشعري لشيء من الأشياء تقتضي أن يحِّق الشاعر فيما يريد أن يصفه تحديقًا يظهره على دقائقه، ويرسمها في نفسه رسمًا يمس عواطفه وخياله حتى ينطلق لسانه بوصف هذا الشيء، نقلًا عما تركت صورته في خياله وقلبه من الشكل المفصل والتأثير الشديد)[1]، والعميان ليس لهم سبيل إلى ذلك، فإن مثل هذا الحكم لا يكون صحيحًا إلا إذا كانت الغاية من التصوير استنساخ الأصل وإخراج صورة ثانية مطابقة له، ولم يكن الشيخ يسعى إلى هذا النسخ الحرفي الدقيق، ولكنه كان يرسم الصورة لشغفه بالتصوير لا لرغبته في جعلها وسيلة لتبليغ المعاني إلى المخاطب قصد إفهامه ولعل تحرير عينه الشعرية من سلطة العين البصرية كان وراء نمو حدسه التصويري وتحول المرئيات في وهمه إلى حقل غير محدود، وليس إغرابه في مبالغاته وغلوه إلا نتيجة لهذا التحرر.

إن ملامح الغلو الأولى في الشعر تبدأ في الظهور عندما يعطل الشعراء الفاعلية المنطقية ويستعيرون للمحسوسات ما ليس لها، فيذكرون ربقة الهوان وليس ثم حبل[2]، ويقبضون على السرور والغيبة والظن[3] وهي مما يعقل ولا يحس، ويجعلون للمروءة نقبة، و(لا لون لها ولا جلدة وجه)[4]. لكن الشيخ بقوة حدسه كان يتجاوز تشخيص المعقول إلى شل الفاعلية المنطقية في حقل المحسوسات نفسها ليصل إلى حد الإغراب الذي يوهم المتلقين المبصرين أنه - وهو الضرير الأعمى - كان يعرف من أحوال المبصرات أكثر مما يرونه، كما هو واضح في كثير من صوره المغرقة في الغلو.

وإذا كانت المرئيات الحقل الذي اختاره لتشكيل معظم صوره الشعرية، فإن أهم ما يميز هذه الصور أن مجموعة منها تدور حول موضوعات بعينها تتردد في

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٣. وانظر: ص١٩٨.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٨٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٣٧.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/ ٤٢.

جل القصائد، كالأمومة والماء والنار والنور، والليل والنجوم والكواكب والقمر والبدر، والصبح والفجر والشمس والبياض والسواد والحمرة...، وهي ظاهرة دفعت بعض الدارسين[١] إلى البحث عن دلالاتها النفسية والفلسفية العميقة، بينما يبدو تأويلها أقرب من ذلك، فتكرار نفس الموضوعات كان يكسبه مهارة في استعمالها، ويجنبه مغامرة البحث عن جديدها من خلال استقصاء ما لا يحيط به إلا المبصرون.

إن الذاكرة الشعرية/العلمية الموروثة عمن كانوا يبصرون، كانت مرجعه في كل ما بناه وهمه من صور «مرئية» غير مرئية، ولا نشك في أن البناء الأول لهذه الصور المستعارة من أبصار الآخرين يكون غير يسير، لكنها بمجرد أن تبنى تصبح مرجعه البصري الخاص، فتنتج مثيلات لها متعددة تتراكم فتؤدي إلى بروز ما اعتبره تكرارًا تختفي خلفه الخبايا النفسية والمواقف الفلسفية. إنه وهو الضرير لم يكن يبصر بعينه الشعرية ليرى، ولكن ليغري عين المتلقي بأن تبصر لتتخيل فتتعجب:

وما للمسك في أن فاح حظٌّ
ولكن حظنا في أن يفوحا[٢]

إن المعنى المشكل في أشعار الشيخ لم يكن إلا الثمرة الفنية للتكامل بين غنى المشارب وسعة الخبرة وسلامة الغريزة، وإذا كانت حركة المعاني بين الطرفين المنطقي والشعري قد اثمرت كل أساليب اللعب الدلالي التي سار فيها فاخترع وأغرب وعمى وخيل وعجب، فإن نموها النوعي من خلال تراكمها، كان يسير بها نحو حقولها النوعية التي تتحول داخلها إلى نمطية دلالية أو معان كبرى، تبنى أفقيًّا فتنشأ الجمل الشعرية والأبيات، وتمتد عموديًّا فتنشأ المقطوعات وتتكون القصائد.

****

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٣١٩.

(٢)س. ز / شروح: ص ٢٦٩.

المبحث الثاني

بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلائي

لعل من بين ما كان الشيخ يقصد إليه عندما عرف الشعر بأنه كلام موزون، أن أول ما يتعرفه المتلقي من شعرية البناء اللغوي وزنه، وإذا كانت نغمه المتمثلة في قوافيه تمثل مرحلة ثانية في التعرف، فإن آخر ما يستقر في ذهنه مضمونه وهيكله، ولترسيخ هاتين الهويتين الدلالية والشكلية، يسلك الشاعر طرقًا متنوعة في البناء ينحو في بعضها نحو تحديد الحقول النوعية بالمعاني أو الأغراض، وينحو في بعضها الآخر نحو بناء الجمل الشعرية والأبيات من خلال النظم النحوي الأفقي للمعاني، ونحو التقطيع أو التقصيد من خلال البناء العمودي لهذه الجمل وللحقول النوعية. وإذا كان البيت الفاتح يعد لدى الشيخ[1] إعلانًا ببدء هذا النوع من البناء، فإن البيت الخاتم يعد لديه إعلانًا بنهايته، سواء كان الاختتام وظيفيًّا محبوكًا أو سكوتًا مفاجئًا.

أولًا - البناء النوعي: الأغراض الشعرية:

نبه قدامة على أن المعاني الدال عليها الشعر لا نهاية لعددها، لكنه ذكر بأن منها أغراضًا هي الأعلام لأن الشعراء أكثر دوسًا لها من غيرها وأشد دومًا عليها، وهي المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب[2]. ويجعل بعض العلماء للغرض فاعلية كبيرة في تحديد ماهية الشعر، فيذهبون إلى أن الشعر يبنى على أربعة أركان[3] هي المدح والهجاء والنسيب والرثاء.

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٩٧، حيث يقسم متأثرًا بأرسطو الأبيات إلى فاتح وواسط وخاتم.

(٢) نقد الشعر: ص ٦١.

(٣) انظر العمدة: ١/ ١٢٠.

ويستعمل بعضهم مصطلح الصنف[1] عوض الغرض لوصف الحقول الدلالية النوعية أو المعاني الكبرى التي يتحرك داخلها الشعر العربي، وهو اصطلاح يزيل الالتباس النقدي الذي ينشأ من استعمال المصطلح الأول، لأنه يعني النوع مطلقًا بينما يحمل مفهوم الغرض[2] على ما يتعلق به الشاعر ويشتاق إلى نظمه من معان شعرية أو على ما يهدف إليه ويقصده من نظمه. والمشكل في هذا الاستعمال وهو المشهور، أن التشبيه والوصف يلحقان بالمديح والهجاء والرثاء والنسيب كما هو جلي في كلام قدامة المذكور.

وقد أحس الرماني بما في ذلك من الالتباس فانتهى إلى أن أكثر (ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف)[3]، واعتبر التشبيه والاستعارة داخلين في باب الوصف. لكن هذا التصنيف يظل رغم ذلك ملتبسًا لأن المديح وإخوته معان كبرى ثابتة تدل عليها ألفاظ، بينما الوصف بتشبيهاته واستعاراته، أسلوب في التعريف بالموصوف وفي بيان المعنى وتثبيته، وليس هو المعنى نفسه. ويظهر هذا جليًّا في أننا نستطيع أن نتنبأ بالمعاني العامة التي سيبنى عليها الشعر فور قراءتنا عبارة: «قال الشاعر يمدح أو يهجو أو يفتخر أو يعزي أو يتغزل»، ولا يتأتى ذلك عندما تكون العبارة: «قال يصف»، وإن تنبأنا بأنه سيكثر من التشبيه أو الاستعارة.

إن الدارس يستطيع مثلًا أن يفرق بين المديح والهجاء والفخر، وبين النسيب والتشبيب والغزل، فيرد الأولى إلى القيم الأخلاقية الاجتماعية، ويرد الأخيرة إلى الأحاسيس النفسية الغريزية، لكنها تظل مشتركة في كونها التعبير اللغوي عن هذه القيم والأحاسيس، ولا يمتلك الوصف هذه الحقيقة لأن ماهيته محصورة في وظيفته البيانية لا في دلالته، ولذلك لا يمكن تصوره خارج المعاني التي يحملها لأنه لا يوجد إلا بها.

---

(١) العمدة: ١/١٢١.

(٢) انظر لسان العرب: مادة «غرض».

(٣) العمدة: ١/١٢٠.

إن المعنى المادح – إذا لم يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر – لا يمكن أن يدل إلا على المديح، وكذلك الهجاء والفخر والرثاء والغزل، لأن وجود هذه المعاني سابق لوجود موضوعها ممدوحًا كان أم معشوقًا أم غير ذلك، أما الوصف فوجوده تابع لوجود الموصوف، وقد يكون هذا الموصوف هو الممدوح أو المحبوب، فيصبح الوصف نفسه هو المدح أو الغزل، وينعت بأنه وصف مادح أو هاج، بينما لا ينعت نفس الكلام بأنه مدح واصف أو هجاء واصف.

والتفسير الذي نجده لهذا الالتباس أن ذكرى قدماء الوصف مع المديح والأغراض الأخرى المشهورة، إنما كان للدلالة على كل ما سواها من الأشعار التي تكون المعاني فيها متعلقة بموصوفات غيرعاقلة، أي بما سوى البشر من الكائنات جامدة كانت أم حية كالحيوان والنبات، ويكون المصطلح بهذا التأويل اقتضابًا لعبارة مركبة ترد فيها كلمة «وصف» مضافة إلى الموصوف.

ويرجح ذلك أنهم يقولون: وصف الديار ووصف الطلول والخمرة والناقة... ولا تكاد هذه الكلمة تستعمل مضافة إلى موصوف إنسان إلا أن يكون المقصود بها معاني فرعية أو مفصلة ترد في الغزل أو الهجاء أو المدح أو ما سواها من الأصناف الغالبة على الشعراء، كما يتبين من قول الشيخ نفسه مشيرًا إلى المديح:

وصفتك فابتهجت وقلت خيرًا
لتجزيني فأدركني ابتهاجي[1]
إذا كان التقارضُ من محالٍ
فأحسن من تمادحنا التهاجي

إن تعريف أبي العلاء للشعر بأنه «كلام» يعني ضمنيًا أنه كقدامة كان يعد معانيه غير متناهية، ويظهر من رده على لسان ابن القارح قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم) مايفيد أنه كان مقتنعًا بأن معاني الأشعار لا تفنى[2]، وقد عد تنوع المعاني

---

(١) اللزوم: ١/٢٧٩.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٣٢٤.

شاهدًا على قوة الشاعرية، فالشعر الجيد لديه من علاماته أن تكون (أغراضه بعيدة متنوعة)[١]. ورغم إعجابه بالقدماء لم يخف استقلاله مساحة الحقول الدلالية النوعية التي تحركت فيها معظم أشعارهم، فجمهور الموزون الذي نقل عنهم كان (في الخيل والإبل والنساء)[٢].

وتوجيه الشاعرية نحو أغراض بعينها دون غيرها يكون في رأيه سببًا في إضعافها وتعطيل فاعليتها، فأبو القطيران شهر بين الشعراء بحب وحشية، و(إنما ديدن ذلك الرجل ونظرائه صفة ناقة أو ربع، وما شجره المغترس بالنبع، إذا جنى الكمأة بجح وخال أنه قد نجح)[٣]. وطبقة الرجز متى خرجوا عن صفة جمل يرثون له من طول العمل إلى صفة فرس سابح أو كلب للقنص نابح كانوا غيرالراشدين[٤]، والمحمودون منهم من أخرجوه (من الحداء ومراس الأعمال إلى أصناف المديح وطبقات النسيب، وصرفوه مختارين في أنحاء كثيرة، وافتنوا في ذلك مثل ما افتنوا في القصيد)[٥].

وحثه الشعراء على تنويع الأغراض يعتبر ترسيخًا للمعيار النقدي الذي كان يقرن الفحولة[٦] بركوب كل الأغراض الشعرية، وإنما أخرج ذا الرمة من طبقة الفحول قصره شعره على ندب الأظعان[٧] لكن الشيخ رغم عده تنويع الأغراض سبيلًا من سبل التجويد، لم يذهب بعيدًا في تصوره وإنجازه لها، فالحقول النوعية للمعاني الشعرية لا تخرج لديه عن المفاهيم والتصورات النقدية التي رسخها الاستعمال، ويتجلى ذلك في كون الأغراض التي يشير بها إلى صناعة الشعر تكاد لا تخرج عن المديح والهجاء والرثاء والنسيب، كما نجد في مثل قوله:

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٣/١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٩٩.

(٤) نفسه: ص ٣٧٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٣.

(٦) انظر العمدة: ٢٠٦/١.

(٧) نفسه: ٢٠٦/١.

سيانَ عندي مادحٌ متخرصٌ

في قوله وأخو الهجاء إذا ثلب[1]

فهذه الأغراض هي نفسها ما نعت بأركان الشعر وعدها قدامة مداس الشعراء. وإذا كان التجويد الشعري في رأيه يلزم الشعراء بأن يركبوا هذه الفنون ولو لشحذ القريحة[2] كما شحذها هو نفسه في مدائحه:

سننتَ لأرباب القريض امتداحه

كما سنَّ ابراهيم حجَّ مقامه[3]

فإن حضورها في منجزه يظل مرتبطًا بمرحلة انتسابه إلى الشعر أي مرحلة السقط. فهذه الأغراض تقوم كلها على الكذب الشعري والمبالغات الفنية، والكذب لديه هو الطريق الأضمن إلى الجودة كما تبين، ولذلك كانت هي الحقول النوعية المهيمنة في سقط الزند بينما لم تجد أغراض الزهد والمواعظ مكانًا لها بينها في هذا الديوان.

لكن هذه الهيمنة لم تتجاوز مرحلة السقط، فمرحلة التوبة من الشعر كانت كما أوضحت مقترنة برفضه الأخلاقي للكذب في الشعر، وكان من البديهي أن تفقد الأغراض التي هيمنت في السقط مكانها في منجزه الشعري الذي يقترن بمرحلة التوبة والعزلة، وتتركه للأغراض التي كانت غائبة، وأقصد الزهديات والوعظيات وأشعار التأمل الفكري.

ولم يتراجع الشيخ عن موقفه النقدي الذي يقرن الجودة الشعرية بالأغراض الأركان، فقد ظل يذكر الشعراء بأن أسلافهم كانوا يتوصلون إلى تحسين المنطق بالكذب ويزينون ما ينظمونه بالغزل وصفة النساء ونعوت الخيل والإبل وأوصاف

---

(١) اللزوم: ١/١٨٣ و انظر قوله في: ١/١٨٤: والصمت يلزمه الفتى... من بعد ما غنى وشبب.

(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣)س. ز / شروح: ص ٥١٧.

الخمر، ويتسببونه إلى الجزالة بذكر الحرب[1]، لكنه نبههم على أن كل ذلك يعد من القبائح[2] عندما ينظر إليه بمنظار الفضيلة والأخلاق.

وقد أحس المتأخرون بهذا التحول في استعمال الأغراض وبإخلاله بجودة منظومه فصرحوا بأن أشعاره (في المدح والغزل والرثاء التي في سقط الزند في نهاية الجودة، وأما في لزوم ما لا يلزم وفي «استغفر واستغفري» فمتوسط)[3]، وأرجعوا رغبة الناس في السقط إلى كونه أشبه بشعر أهل زمانه من أشعاره الأخرى. وقد كان الشيخ كما أوضحت يدرك ذلك، لكنه لم يعاود أغراض السقط منذ رفضها، وقصر ديوان اللزوم على المواعظ والزهد وما يلحق بهما من أغراض الخير والفضيلة.

وكان الوصف من بين فنون الشعر كلها - رغم اعتماده على المبالغات وكذب الاستعارات - الغرض الوحيد الذي سمح له الشيخ بأن يعود إلى الظهور في مرحلة العزلة، بل ويجعله خاتمة الأغراض التي نظمها، فدرعياته التي كانت آخر ما نظم من الدواوين، بنيت كلها على فن الوصف. ولم تكن هذه العودة الى ما كان قد رفضه، تراجعًا عن موقفه الأخلاقي من الكذب الشعري، ولكنها كانت توجيهًا له نحو مقصد نبيل يكون فيه الشعر الجيد والفضيلة متكاملين.

I - **المديح**: ذكر الشيخ أن العرب في قولهم «مدحت الرجل» (إنما يريدون «وسعت أمره وعظمت شأنه»)[4]، وتحكم هذه الغاية في الشعر العربي واضحة، فما نظمه الشعراء أكثره مديح[5]، ويظهر تقدمه على الأغراض الأخرى واضحًا في اهتمام النقاد به، فابن قتيبة في وضعه قواعد بناء القصيدة كان ينظر إلى قصيدة المديح دون

---

(١) اللزوم: ٣٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩/١.

(٣) لسان الميزان: ٢٠٨/١.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٧ .

(٥) المثل السائر: ٧٥/١.

غيرها، وقدامة يرى أن معاني الهجاء والرثاء ليست إلا فروعًا عن غرض واحد أصلي هو المديح[1]. فالنسيب نفسه مديح لا يميزه عن مديح التكسب إلا كونه وصفا للنساء.

وإذا كان الشيخ في مرحلة التوبة قد رفض هذا الفن في سياق رفضه المطلق للشعر، فإنه في مرحلة الانتساب إليه كان يعد المديح كجل الشعراء غاية الصناعة ومحك الغرائز، وكأن القريض لم يوجد إلا لتكون أماديح تنوه بالفضائل والمثل الأخلاقية:

أرى المجدَ سيفًا والقريض نجاده

ولولا نجادُ السيف لم يتقلدِ

وخير حمالات السيوف حمالة

تحلَّت بأبكار الثناء المخلد[2]

١ - **بين التكسب وشحذ القريحة:** تدل كثرة ما نظمه من المدائح في ديوانه الأول سقط الزند على تعلقه الفني كغيره من أعلام القصيدة المتبادية بهذا الغرض، لكن ما خالفهم فيه هو موقفه الأخلاقي المبكر من لازمه الملابس له، وأعني التكسب به. والمصادر تشير إلى أن الارتزاق بالشعر مرحلة متأخرة في تاريخ الشعرالعربي، وأن الأعشى جعله متجرًا، وأن الحطيئة كان أول من ألحف في السؤال به حتى ذل أهله [3].

ولم يكن التكسب بالمعارف في عصر الشيخ مقصورًا على الشعراء، فالعلماء والفقهاء والمترسلون أصبحوا يشاركونهم في التوسل بعلومهم الى نيل صلات الحكام والأغنياء، وكان ابن رشيق يعتقد أن الشعراء في قبولها مال الملوك أعذر من المتورعين وأصحاب الفتيا[4]. ويدل تعلق أذواق مختلف الطبقات الاجتماعية بشعر المديح على أن التكسب لم يكن يغض[5] من قيمته الفنية، لكن مكانة الشاعر المادح لم تكن دائمًا محمودة.

(١) نقد الشعر: ص ١٠١، ١١١.

(٢)س. ز / شروح: ص ٣٨٤.

(٣) انظر العمدة: ١/٨٠ - ٨٢

(٤) نفسه: ١/٨٣.

(٥) القصيدة المادحة: ص ١٣٥.

فبعد أن كان البحتري يمشي وحوله غلمانه وحشمه، وكان أبو الطيب يأنف من مدح كثير من الراغبين في مديحه، أصبح المتكسبون بالشعر في عصر أبي العلاء يهانون أمام أبواب الممدوحين[1]، وأصبح مفهوم الشاعر لا يخرج عن كونه المستجدي الذي لا يرى (إلا قائمًا بين يدي خليفة أو وزير أو أمير باسط اليد ممدود الكف، يستعطف طالبًا ويسترحم سائلًا، هذا مع الذلة والهوان والخوف من الخيبة والحرمان)[2].

وأظهر بعض الملوك زهدهم في المادحين فمنعوهم من الإنشاد في حضرتهم نفورًا من أكاذيبهم[3]. وظل ملوك آخرون يشتهون الأماديح ويبنون منها أمجادهم المتوهمة الزائفة، لكنهم صاروا يبخلون على اصحابها بخل اللئام أنفسهم. وأدرك بعض الشعراء والمتأدبين حقيقة هذا التحول فزهدوا في التكسب ودعوا إلى صون ماء الوجه، واعتبروا التعلق بما في أيدي الآخرين إهانه للنفس، وصار شعارهم:

إن مـــن أحـــوجـــكَ الـــدهـــرُ إلـــيـــه
وتـــعـــلـــقـــتَ بـــه هـــنـــت عـــلـــيـــهِ
لـــيـــس يـــصـــفـــو ودُّ مَـــن واخـــيـــتـــه
إن تـــعـــرضـــت لـــشـــيءٍ فـــي يـــديـــهِ[4]

وكان من نتائج هذا التحول أن التجأ بعضهم إلى الحرف اليدوية يقتاتون منها[5]، وكسدت بعض هذه الحرف فعاد أصحابها إلى التكسب بالمديح مكرهين متألمين:

وكـــانـــت الإبـــــرةُ فـــيـــمـــا مـــضـــى
صـــائـــنـــةً وجـــهـــي وأشـــعـــاري

(١) انظر قول الشاعر: إلى كم تطوف بباب الملوك... فطورًا تعز وطورًا تذل. يتيمة الدهر: ٤/٤٤٤.
(٢) الامتاع والمؤانسة: ٢/١٣٧ - ١٣٨.
(٣) معجم الأدباء: ١٦/٢٢٩.
(٤)يتيمة الدهر: ٤/ ٤٤٤.
(٥) انظر خبر الأرزني الوراق الذي كان يصون مروءته بنسخ فصيح ثعلب مقابل أجر ضئيل، ويدعو إلى الزهد في أموال الآخرين بمثل قوله: إن من أحوجك الدهر إليه... وتعلقت به هنت عليه. معجم الأدباء: ٢٠/٣٤ - ٣٥.

فــأصــبــح الـــــرزقُ بـــهـــا ضــيــقًــا

كـــأنــــه مـــــن ثـــقــبـــهـــا جـــــــاري[1]

وقد كان الفقر وبؤس العيش أهون على المتعففين منهم من السؤال بالشعر والأدب رغم تبريزهم في معارفهم:

ذنبـي إلــى الـدهــر أنــي لــم أمــدَّ يــدي

فــي الـراغـبــين ولــم أطـلـب ولــم أســلِ[2]

وإذا كان الزهد قد اصبح سلوكًا شائعًا في عصر الشيخ، فإن رضى الشعراء في عصره بالقليل من الرزق لم يكن زهدًا في المال والعيش الرغد، ولكنه كان صونًا للنفس من المذلة والهوان اللذين أصبح التكسب بالشعر يجرهما على الشعراء، فالمال محبوب لولا طريقة كسبه المذلة:

آه عـــلـــى الـمــــــال ومـــــا يـجـتـنـى

مــنــه لـــوَ ان المـــــال لــم يـــوهـــب[3]

وعندما يوهب المال تصبح حلاوته مرارًا لما يتلوه مِنْ مَنٍّ وإذلال:

والمـــــــال حـــلـــو والــــــذي يـحـيـلـه

عــنــدي مـــرا أنـــه يــتــلـوه مـــن[4]

ويبدو أن موقف الشيخ من التكسب بالشعر كان متأثرًا بالظروف المزرية التي أصبح المادحون يعيشون فيها في عصره، فنشأته في بيت فضل وعلم، وسرعة التأثر التي نماها فيه عماه، كانا يفرضان عليه أن يتعفف عن التكسب بشعره ولو كان سيجر الغنى والمال الوفير، أما وقد أصبح لا يجنى منه إلا الذل والهوان، فالأنفة منه كانت أجدر به من غيره، لأنه لم يكن مهيأ لأن يبتذل ماء وجهه بالسؤال.

(١)يتيمة الدهر: ١١٧/٢.

(٢) الكامل في التاريخ: ٣٢٢/٩.

(٣)ديوان مهيار: ٧٧/١.

(٤)نفسه: ٤٩/٤.

لكن ما يميز موقفه الرافض للتكسب أنه لم يكن سلوكًا فرديًّا ألزم به نفسه دون الآخرين، كما هو الشأن في رفضه للشعر بعد اعتزاله، ولكنه كان مذهبًا في المروءة دعا إليه كل الشعراء وحاسب على عدم التقيد به كل من عاشوا قبله منهم، ولذلك فإن دعوته صديقًا له شاعرًا اشتكى من بوار مديحه إلى الاكتفاء بالتكسب لدى الكرام دون اللئام، في قوله:

هــذا قــريــضٌ عــن الأمـــلاك مـحـتـجـبٌ
فـــلا تـذلــه بـــإكـثــارٍ عـلــى الـســوقِ
وانـهـض إلـى أرض قـومٍ صـوب أرضـهـم
ذوب الـلـجـين مـكـان الـوابـل الـغـدقِ
ودع أنـــاسًـــا إذا أجــــدوا عـلــى رجــلٍ
رنـــوا إلـيـه بـعـين المـغـضـب الحـنـقِ[1]

لم يكن إلا مواساة له ومساعدة له على التخلص من عناء اليأس بصرف أمله إلى ممدحين أجواد لم يعد لهم وجود في عصر الفتن إلا في الوهم، أما السلوك الذي كان يراه جديرًا به فهو ما حثه عليه بتذكيره أن الله وحده الرازق:

فـاطـلـب مـفـاتـيـح بـاب الـرزق مـن ملـكٍ
أعـطـاك مـفـتـاح بـاب الـسـودد الـغـلـقِ[2]

لقد كان الشاعر في مرحلة انتسابه إلى الشعر يؤثر أن يهون على المتكسبين من أصدقائه وقع المذلة التي كانت تلحقهم في بلاط الممدوحين عوض تأنيبهم ولومهم على ابتذال ماء الوجه، كما يتبين من قوله يجيب شاعرًا زهد أحد الأمراء في مديحه:

وشـــعـــركَ لـــو مـــدحـــتَ بـــه الـثـريـا
لـصـار لـهـا عـلـى الـشـمـس إفـتـخـارُ

(١)س. ز / شروح: ص ٦٧٧، ٦٨٢، ٦٨٣

(٢)نفسه / نفسه: ص ٦٧٩.

ولـــم تـلـفـظـك حـضـرتــه لــزهــدٍ

ولـــكـــن ضـــاق عـــن أســـد وجـــار

وأنـــت الـسـيـف إن تـعـدم حـلـيًّـا

فـلـم يـعـدم فـرنـدك والـغـرار

إلام تـكـلـف الـبـيـد المـطـايـا

بـعـزمٍ لا يـقـر لـه قـرار[1]

لكنه بعد تنكره للشعر، أصبح حريصًا على تذكيرالمتكسبين بصناعة الأدب بأنهم أهل صناعة مجفوة[2] و(أنهم والحرفة خلقًا توأمين، وإنما ينجح بعضهم في ذات الزُّمَيْن، ثم لا يلبث أن تزل قدمه ويتفرى بالقدر أدمه)[3]، والتصريح بأن الصبر (على القناعة أقبل من سوء الصناعة)[4]، وأن العفة من العيش تغني المجتهد عن البري والريش[5]، وأن المسألة في التافه إنباء عن اللب النافه[6].

ولم تكن الأموال التي كان بعض الممدوحين يتفضلون بها على الشعراء لتغير موقفه من التكسب بالشعر، فالإحسان في رأيه قلما ساعف به إنسان غيرَه إلا وهو يأمل عليه جزاء أكثر مما أعطى[7]. وليس كرم الرجل – في رأيه – إذا أضاف إلا لأمرين: (إما لثناء يكتسبه، وإما دفعا لمذمة تجدبه)[8]، لكنه لا ينكر وجود قوم (يكرمون بالطبع وينفعون العالم لغير نفع)[9].

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨١٠-٨١٣-٨١٥- ٨١٧.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤١١.

(٣) نفسه: ص ٤١١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٨٦.

(٥) رسالة الغفران: ص ٥٣٤.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٨٩.

(٧) نفسه: ص ١٢٩.

(٨) نفسه: ص ١٢٩.

(٩) نفسه: ص ١٢٩.

إن اهتمام الشيخ المتنوع بالتنظير للشعر وصوغ قوانينه يصاحبه حرص شديد على تشويه صورة الشاعرالمتكسب والحط من قيمته، ودعوة صريحة إلى نفض اليد من مودة كل من مدح فاقتدح ونسب ليتكسب[1]. ولم يجد لذم الأعشى الذي جعل المدح متجرًا أقبح وأكره من صورة الكلب النابح الذي (عشي فطاف الأحوية على العظام المنتبذة، وحرص على انتباث الأجداث المنفردة)[2].

وكان المشهد الذي صور فيه خيبة ابن القارح الأديب المتكسب ومهانته في موقف الحشر وهو يحاول أن يتملق خزنة الجنان بمدائحه[3] ليخلصوه من محنته، تشخيصًا فنيًّا فاضحًا لكل مظاهر الإذلال التي تختفي وراء المال الوفير الذي قد يجنيه بعض المادحين.

إن الحقيقة الثابتة التي كان الشيخ يذكر بها المتكسبين لتيئيسهم وتنفيرهم من طريقة ارتزاقهم، أن تذللهم والخيبة مقترنان، فالشاعر(قد ينظم الكلمة بعد الكلمة فيطيل فيها ويجيد، ثم لا يظفر من الملك بطائل)[4]، ويعمل الواحد من الشعراء فكره السنة أو الأشهر في الرجل قد أتاه الله الشرف والمال، فيرجع بالخيبة، وإن أعطي فعطاء زهيد[5]. وليس أشقى – في رأيه – من متكسب بأدبه يتقرب به إلى الرؤساء ويتذلل فيحتلب منهم در بكيء ويجهد أخلاف مصور[6].

وإذا كان خلو اللزوميات وباقي دواوين مرحلة العزلة من غرض المديح يبدو منسجمًا مع صرامة هذا الموقف الرافض للتكسب بالشعر، فإن ما يُشْكِلُ هو تعارضُ هذه الصرامة مع المدائح المتعددة التي يتضمنها سقط الزند. فغرض المديح في هذا الديوان يشغل حيزًا واسعًا يقارب ثلثه (٣٣ ٪)، وهي نسبة لم تبلغها الأغراض الأخرى،

---

(١) الفصول والغايات: ص ١٩٣.
(٢) رسالة الغفران: ص ٢٢٩.
(٣) نفسه: ص ٢٤٩ – ٢٥٢.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.
(٥) رسالة الغفران: ص ٢٦٧. وانظر قوله في اللزوم: ٦٣٦/١: فائْن على الله تعط الثواب... وإلا فكم مادح لم يجز.
(٦) نفسه: ص ٢٩٣.

الأمر الذي جعل الدارسين يحارون أمام هذا التعارض فيختلفون في تفسيرالدلالة الحقيقية لركوبه هذا الغرض، وهو الذي بالغ في التنقيص من المادحين.

فقد ذهب بعضهم إلى أنه مال في أول حياته إلى التكسب بالشعر فنال بذلك مالًا جزيلًا ثم كره ذلك وقصرشعره على مراسلة نفر من إخوانه الأدباء، ورثاء أقاربه... والقول في الأغراض الوجدانية[١]. ويرد هذا التفسيرَ أن المصادر متفقة على أنه لم يكن من طلاب الرفد[٢] ولم يمدح لعطاء[٣]، وأنه لو فعل لكان نال دنيا ورياسة[٤]. ويبدو أن المؤرخين وجدوا في الأخبارالمتواترة عن سلوكه وسيرته، وفي ما حكاه الشاعر عن نفسه، ما جعلهم يجمعون على أنه لم يتكسب بشعره.

والنصوص التي يمكن أن يستدل بها على تعففه وعدم استسلامه للطمع كثيرة، لكن اعتبارها كلها دليلًا على عدم تكسبه يؤدي إلى الخلط بين ما كان منها ذا دلالة فنية مصدرها الأعراف الشعرية، وبين ما كان منها تصديقيًّا يصف فيه الشاعر حقيقة حاله. وأقصد بالنوع الأول جل السقطيات التي قالها يتغنى بسجاياه في سياق الفخرالصريح كقوله:

وإنـــــي لمـثـر يـــا ابـــن آخـــر لـيـلـةٍ

وإن عـــز مــــال فـالـقـنـوع ثــــــراءُ[٥]

أو قالها في سياق المديح نفسه محتنيًا حذو شعراء القصيدة البدوية الحضرية في بناء مقدمات بعض القصائد كلًّا أو بعضًا على الافتخار بالصبر على مصائب الدهر وبالقناعة والتعفف قبل التخلص إلى مقطع المديح، كقوله:

---

(١) انظر حكيم المعرة: ص ٢٤. وقد نقل نفس الرأي المقدسي في أمراء الشعر: ص ٣٩٢.

(٢) انظر مثلًا شرح التبريزي / شروح: ص ٢٥.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.

(٤) تاريخ الإسلام / تعريف: ص ١٩٠.

(٥)س. ز / شروح: ص ٣٩٥.

أفَوقَ البدر يوضع لي مهادُ

أم الجوزاء تحت يدي وسادُ

قنعتُ فخلت أن النجمَ دوني

وسيان التقنُّع والجهادُ

أأخملُ والنباهة فيَّ لفظٌ

واقتر والقناعةُ لي عتاد

وألقى الموتَ لم تَخِدِ المطايا

بحاجاتي ولم تجف الجياد

ولو قيل: اسألوا شرفًا لقلنا

يعيش لنا الأمير ولا نزاد[1]

ومثل هذا التباهي الشعري بفضائل النفس لا يعرف بحقيقة سلوكه لأنه كان وليد التمسك بالأعراف الفنية التي رسخها بعض شعراء عصره، أما أقواله التي تعرف بموقفه الحقيقي من التكسب بالشعر فهي التي تضمنتها سقطياته الأخيرة التي أرسلها من بغداد إلى قومه بالشام ينبئهم بأنه على العهد سالم وبأن وجهه لم يبتذل بسؤال[2]، وكذا رسالته إلى أهل المعرة وقصيدته إلى القاضي التنوخي، اللتان كتبهما وهو عائد من بغداد يؤكد فيهما أنه لم يرحل إليها استكثارًا من النشب[3] ولا رحل عنها طمعًا في أموال أمراء[4] البطائح، فما ورد في هذه الرسالة وفي القصيدتين لم يكن ترسلًا فنيًا ولا شحذًا للقريحة الشعرية، ولكنه كان تعبيرًا صادقًا وتبرئة لمروءته من شبهة التكسب قبل إعلان بدء مرحلة العزلة والتأمل الأخلاقي.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٧، ٢٨٨.

(٢) انظر قوله: أنبئكم أني على العهد سالم... ووجهي لما يبتذل بسؤال. س. ز / شروح: ص ١٢٠٥.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٨٣، وانظر تفصيل الكلام على ظروف رحلته إلى بغداد وخروجه منها في ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) انظر قوله: رحلت لم آت قرواشًا أزاوله... ولا المهذب أبغي النيل تقويتا

والموت أحسن بالنفس التي ألفت... عز القناعة من أن تسأل القوتا. س. ز / شروح: ص ١٦٠٠،١٥٩٩.

أما النص الذي جعله الشيخ نفيًا صريحًا لهذه الشبهة، فقوله في خطبة السقط: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السُّوس، فالحمد لله الذي ستر بغُفّةٍ من قوام العيش ورزق شُعبة من القناعة أوفت بي على جزيل الوفر)[1]، وهي عبارة حرص فيها على أن يؤكد لقارئ الديوان أن المدائح التي تضمنها لم تنشد أمام الممدوحين لأنها لم تنظم رغبة في أموالهم، ولكن ترويضًا للغريزة وشحذا للقريحة. ولم يخف البطليوسي شكه في ما قاله الشيخ وميله إلى رد بعض معانيه المادحة إلى التكسب الصراح وطلب الرفد، فقد فسر قول الشاعر في السقط:

ومن العجائبِ أن يسير أملٌ
مدحًا ولم يعلم بها المأمولُ

بأنه أراد المدحة التي أرسلها إلى الممدوح ولم تصل إليه رغم شهرتها في الناس، ثم عقب بقوله: (وهذا الشعر مخالف لقوله في خطبة سقط الزند: ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طالبا للثواب)[2]. وشبهة التكسب مستفادة في رأيه من قول الشيخ: المأمول، أي الممدوح الذي ينتظر عطاؤه ويؤمل جوده، وبذلك فسرها في قوله مخاطبًا التنوخي:

أذاكر أنت عصرًا مر عندك لي
فليس مثلي بناس تلك العصرا
أيام واصلتني ودًّا وتكرمةً
وبالقطيعة داري تحضر النهرا
وصغت في الوارد المأمول تهنئةً
وجاء كالنجم أسقينا به المطرا

(١) شروح: ص ١٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٨. وانظر البيت في نفس الصفحة.

فقد ذهب إلى أنه (يذكره بشعر كان مدح به بعض الأمراء يهنئه فيه بمقدمه فأحسن جائزته)[1]، بينما صرح الخوارزمي بأنه (عنى بتلك التهنئة قوله: «متى نزل السماك فحل مهدًا»)[2]. والمقصوده أن التنوخي كان ينتظر مولودًا مأمولًا، فلما أهل وهو ببغداد هنأه به بداليته: (متى نزل السماك فحل مهدًا)، ثم ذكره بهذه التهنئة في قصيدته الرائية التي أرسلها إليه وهو في طريق عودته إلى الشام.

والبيت الذي فسره البطليوسي بأنه إشارة إلى الجائزة التي نالها من الممدوح مبني على التقديم والتأخير، أي أنه عنى به: وحين جاء المولود المأمول كالنوء أسقينا به المطر، صغت فيه تهنئة. وهذا المعنى نفسه هو ما يفهم من شرح التبريزي للبيت[3]. ويبدو أن البطليوسي قد جعل شبهة التكسب مرجعه في تأويل كل الأبيات، حتى التي بعد غرضها عن المديح. فقوله متغزلًا:

تناعس البرقُ أي لا أستطيع سرى
فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا
كأنه غارَ منا أن نصاحِبَهُ
وخاف أن نتقاضاك المواعيدا

يفسره البطليوسي بأنه خطاب للمدوح[4] الذي أيأسه من رفده، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنه يقصد حبيبته[5]. أما طه حسين فقد فهم من كلام الشيخ في خطبة السقط أنه تنبيه على أن ما نظمه من المدائح إنما كان لإتقان الصناعة من خلال التوجه بها إلى ممدوحين قد يكون بعضهم ممن وجد، لكن أكثرهم أشخاص خياليون مخترعون[6].

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٩٧. وانظر الأبيات في: ص ١٦٩٦ – ١٦٩٧.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٩٧.

(٣) انظر شرحه / شروح: ص ١٦٩٧، حيث قوله: (كأنه كان عند مولده مطر، فجعل ولادته كنوء النجم الذي يكون معه مطر). ويؤكد أن المقصود بالمأمول المولود قوله في الدالية: أهل بصوته فأهل شكرًا... به الأقوام فافتخر الندي. س. ز / شروح: ص ١٣٢٢.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٠٩٩. وانظر البيتين في: ص ١٠٩٨.

(٥)شرحه / شروح: ص ١١٠٠، حيث يقول: (يقول: إن البرق مع روائه وبهائه مولع بهذه الحبيبة...).

(٦) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٠ – ١٩١.

ولم يكن زهده في النشيد أمام الرؤساء استهانة بالنشيد نفسه، فقد كان يعده حلية تزين القصائد، ولكنه كان يخشى أن يحمل وقوفه أمام الممدوح على طلب الرفد[1]، ولذلك نجده يعتذر للممدوح في بعضها عن عدم إنشادها أمامه، بأنه قد وفر لها من التجويد ما جعلها في غنى عن زينة الإنشاد:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم

فدونك مني كل حسناء عاطل

ومن كان يستدعي الجمال بحليةٍ

أضرَّ به فقد البرى والمراسل[2]

وتدل أشعاره على أنه كان ينيب عنه في الإنشاد من يحمل من أصدقائه مدائحه إلى الرؤساء، كما يتضح من ثنائه على أحد هؤلاء في قوله:

قائلها فاضلٌ وأفضل من

قائلها الألمعيُّ منشدها[3]

وكذا في عتابه لآخر على عدم إيصاله إحدى المدح إلى المخاطب بها:

حجبت فلم يرها الذي قيدت له

وغدت بآفاق البلاد تجولُ

ومن العجائبِ أن يسيِّر آملٌ

مدحًا ولم يعلم به المأمول

ما كان يركب غيرها لو أنه

عرض القريض عليه وهو خيول

---

(١) انظر التنوير: ٢/٢٣.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٠٨١، ١٠٨٢، وانظر التنوير: ٢/٢٣.

(٣)س. ز / شروح: ص ٨٣٢.

وإذا نضت عن متنها برد الصبا
معشوقة فإلى الجفاء تؤول
شابت فجد بخضابها وابعث بها
عجلًا إليه فللخضاب نصول[1]

وإذا كانت هذه الأشعار تدل على أنه كان يأنف من إنشاد مدائحه أمام المدحين، فإن ما تدل عليه أيضًا أن ممدوحيه أو بعضهم كانوا حقيقيين لا خياليين كما ذكر طه حسين، فنفي هذا الأخير وجودهم يعود كما أوضحت إلى أنه فَهِمَ مما قاله الشيخ في خطبة السقط[2] أنه نَفْيٌ ضمني لوجود المدوحين حقيقة وإن وُجدوا شعريًّا في المدحة.

وما يذهب إليه الناقد قد يرجحه أن الشيخ عند إعلان توبته من الشعر لم يجد ما يمنعه من أن يصرف ما وجد له من غلوعلق في ظاهره بآدميين خياليين إلى الذات الإلهية إذا احتملته صفاتها، أو إلى من يصلح له من المخلوقين وجدوا أم لم يخلقوا بعد، وأنه عند إعادة إخراج السقط لم يجد حرجًا في حذف بعض مقاطع المديح أو أبياته من سقطياته، ولا في الكناية عن المدوح بأبي فلان في مثل قوله:

أبا فلانٍ دعاك اللهُ مقتدرًا
أخا المكارم وابن الصارم الخلسِ[3]

لأن المدوح الذي سيغضب من ذلك لا يوجد إلا في المخيلة الشعرية. لكن أخباره وآثاره لا تخلو مما يدل على أن بعض الأشخاص الذين مدحهم حقيقيون، وأن ما كان يقصد إليه في خطبة الديوان نفي الغاية التكسبية عن مدائحه لا نفي وجود هؤلاء المدوحين أو التستر[4] على استجدائه أموال الميسورين بالشعر.

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٧٨، ٨٨١.
(٢) انظر خطبة السقط / شروح: ص ١٠، حيث قوله: (ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد، ولا مدحت طالبًا للثواب، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السوس).
(٣)س. ز / شروح: ص ٧١١.
(٤) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢.

إن التكسب بالشعر لدى الشيخ غيرُ المديح وإن اعتمد عليه، والأنفة من السؤال لا تلزم الشعراء بالزهد في الغرض نفسه إذا كان لا يجرهم إلى مذلة الاستجداء. ويتبين من تتبع أخباره أن الصداقات التي كانت تربطه بمعاصريه كانت متنوعة وكثيرة حتى في مرحلة العزلة، والقسم الأوفى من مدائحه كان كما سأبين مجاملة لأصدقائه من الشعراء والأدباء، وبعض هؤلاء كانوا يجمعون بين الرئاسة والاشتغال بالأدب، ومدحه لهم كان كما قال مدح مودة لا مدح طمع:

ولولا فرطُ حبك ما ازدهاني

إلى المدح الطريف ولا التلادِ[1]

والملاحظ أن مجاملته للرؤساء والحكام لم تكن مقصورة على مرحلة السقط، ولكنها امتدت إلى حياة العزلة، فغير قليل من مؤلفاته كان مقترنًا بأسماء بعض الرؤساء كما يتضح من قوله للأمير عزيز الدولة في آخر رسالة الصاهل والشاحج: (فاستعنت أفواه الحيوان ليدوم شكرها في كل أوان، وجهزت هذه الرسالة... وقد اتفق لها من المعاني ما إن كان حسنًا فما أنسبه إلا إلى إقبال السيد عزيز الدولة أعز الله نصره، وإن بَعَرَت الأعتدة وحملت الجداء، فقد صهل بهذا البيت فشهر أخو جدي وابن عتود، وإنما عنيت قول الوليد:

ولكَ السلامةُ والسلامُ فإنني

ماضٍ وهنَّ على علاك حبائس)[2]

لكنه كان حريصًا في مثل هذه المصنفات على تبرئة نفسه من تهمة الطمع، وعلى التلميح إلى كرهه أن يتصور (بصور أهل النظم المتكسبين الذين لم يترك سؤال الناس في وجههم قطرة من الحياء، ولا طول الطمع في نفوسهم أنفة من قبيح

---

(١) س. ز / شروح: ص ٣٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٩.

الأفعال)[١]، حرصه على تذكير أصحاب السلطان بأنه يجلهم لفهمهم وفطنتهم قبل عزهم وسلطانهم[٢].

ويبدو من رسائله أن الرؤساء كانوا يرغبون في صداقته ويعملون على استقدامه إلى مجالسهم[٣]، وأنه كان يكتفي ببعث مدائحه إليهم ووسم مؤلفاته بأسمائهم، عندما يجد فيهم ما يجعلهم أهلًا للمودة والإجلال كالسبق إلى الصنيع، وشرف الأصل، والاشتغال بالأدب، أما المتغلبون من الساسة فقد كان يتجنب مخاطبتهم ويزهد في صداقتهم، إلا أن يحث على ذلك أو يلزم به فيذعن اتقاء لشرهم ويعتذر عن زهده في مخاطبتهم بأعذار ترضي غرورهم وتجعله بمنأى عن تهمة التقصير، كقوله لبعض أولي الأمر متظاهرًا بأنه سكت عن التهنئة إعظامًا لمن خوطب لا تهاونًا: (والتهنئة يجب أن تقع بين الأكفاء لا على مقدار المقة والصفاء ... وإذا جاءت التهنئة من غير نظير فإنها تعتقد من المحاظير ... وأما أقراني فأولئك حملة عصي يجلسون بالمكان القصي، فإن أخطأت ذلك فقرني ضل بن ضل أو هيُّ بن بَيٍّ، وكلاهما ليس بشي... وليس بخاف عني أن سكوتي هو المتجر... وقد كنت قد عزمت على الإمساك حتى أشار بالقول وليها أبو فلان وهو ممن يوثق بعقله ودينه... فإن كنت أسأت الأدب في المكاتبة فهو في الغلط شريك)[٤].

ومثل هذا الاضطرار إلى مسالمة الحكام ومهادنتهم، يجعلنا نعتقد أن مبالغته في ذم التكسب بالشعر وتنزيه نفسه عن أن يكون من طلاب الرفد، لم تكن استجابة لفضيلة العفة والقناعة فحسب ولكنها كانت دفعًا ضمنيًّا لتهمة الغنى اتقاء لشر حكام عصره الذين كانوا لقلة الأموال في أيديهم لا يترددون في مصادرة أموال كل من تبدو عليه علامة اليسار، حتى كره الأغنياء مظاهر النعمة وتخفوا بين العامة، وضرب المثل

---

(١) الصاهل الشاحج: ص ٢١٩.

(٢) نفسه: ص ٨٦

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٩٢، حيث يجيب أبا نصر صدقة بن يوسف الفلاحي لما استدناه إلى حضرة الأمير عزيز الدولة، معتذرا بعجزه ومرضه عن تخلفه عن خدمة الأمير.

(٤) رسالة الهناء: ص ٧٣ – ١٢٥.

بحمق (من اتهم بمال فاعتقد أن ما ذاع من الخبر يأتيه بجمال، فسره قول الجهلة: إنه لحلف يسار، والذهب في يمينه واليسار، فطلب منه بعض السلاطين أن يحمل إليه جملة وافرة، فصادف كذوبة زافرة، وضربه كي يقر، وقتل في العقوبة ولم يعط البر)[١].

وكان المداحون في عصره من بين من كانوا يتهمون بكنز الأموال، وخبر مهيار الديلمي مع الإمبراطور جلال الدولة معروف[٢]. ولذا نجد الشيخ يذم صناعة الأدب ويهنئ الناجين من مخاطرها وهو يقول على لسان إبليس لابن القارح الذي كان يتباهى بتقريب الملوك له لأدبه: (بئس الصناعة إنها تهب غفة من العيش، لا يتسع بها العيال، وإنها لمزلة بالقدم وكم أهلكت مثلك، فهنيئًا لك إذ نجوت)[٣]. ويتضح من أقواله أنه كان لاشتغاله بالشعر في أول حياته يتهم بالغنى[٤] وينسب إلى الثراء، وظل يظن به ذلك في عزلته حتى أصبح لخشيته على نفسه من طمع الحكام في ما يظن به من يسر، يحرص في مؤلفاته على تذكير القراء بأنه ليس من ذوي اليسار، كما يتبين من مثل قوله يشرح أحد أبيات اللزوم[٥]: (وقد أُلِحَّ على مؤلف لزوم ما يلزم في سؤال على هذا السر فقال: معناه أني من أول العمر إلى آخره يظن بي الثراء واليسر لما أعانيه من التقنع والاستغناء عن الناس، حتى دخلت جملة من ذكر في قوله تعالى: [يحسبهم الجاهل أغنياء من التعفف])[٦]، والواضح من آثاره أن الخوف من عواقب تهمة الغنى ظل يملأ نفسه إلى آخر حياته، فقد بدا حريصًا على أن يقول في مقدمة آخر ما ألفه من الكتب: (ويحسبني نفر ذا يسار وإن قضيت الزمن بالاعتسار، وأقل ما يلحقني من ذلك أن يلتمس مني الضعيف فعال الغني، فإذا ظهرت المَعْجَزَة وصفني بلئيم دني)[٧].

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩١ – ٣٩٢.

(٢) انظر ديوان مهيار: ١٩٤/٣، حيث يستعطف الشاعر الملك البويهي جلال الدولة الذي سجنه ليجبره على الاعتراف بمال اتهم بملكه. وانظر المنتظم: ٩٤/٨، حيث خبر سجنه.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٠٩.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) قوله: ولدي سر ليس يمكن ذكره... يخفى على البصراء وهو نهار. اللزوم: ٤٦٥/١.

(٦) زجر النابح: ص ٩٤، وانظر سورة البقرة / الآية: ٢٧٢. ولنظر قوله في اللزوم: ٢٣/٢: ما تريدون لا مال تيسر لي... فيستماح..

(٧) ضوء السقط: ورقة ١ ب / تحقيق: ص ١.

وإذا كان هذا الحرص على نفي تهمة الغنى يعد احتماء صريحًا من خطر الهلاك، فإن مبالغته في ذم التكسب بالشعر والأدب وتنزيه مدائحه عن أن تكون سؤالًا به، تعد في جانب منها نفيًا ضمنيًّا لهذه التهمة التي جرتها عليه هذه المدائح. إن سقطياته المادحة لم تكن طلبا للثواب والرفد كما قال في خطبة الديوان ولكنها كانت سلوكًا اجتماعيًّا صرفًا فرضه عليه شكر أصدقائه ومجاملتهم واحتراسه من أذى الحكام الذين كانوا يرغبون في مديحه ملحين، وهذا ما أكده ابن العديم عندما ذكر أنه لم يمدح (إلا اليسير من الناس في صدر عمره قبل انقطاعه عن الناس، وكان ذلك في معارضة تقع بينه وبين رجل كبير فاضل.. أو أن يكون ذلك لرجل من أهله من تنوخ.. أو لملك مطاع أو وزير معظم، ولم يمدحهم لعطاء ولا نائل)[(1)].

وقد ذهب المؤرخ إلى أنه (لم يقبل هدية ولا صلة من شريف ولا وضيع)[(2)]، وهو خبر يؤكده أنه لم يكن يقبل أن يكافأ على مديحه، لكننا نجد في أشعاره ما يفيد أنه كان يتبادل وأصدقاءه والمقربين إليه الهدايا تفضلًا وابتداء[(3)] وإن كان لفظ الهدية لا يعني دائمًا المال، كما يتبين من شكره صديقًا له على هدية لم تكن في حقيقتها إلا كتابًا أرسله إليه هذا الصديق:

قد أتتني هديةٌ منك بالأمـ
ـس فقابلتها بحسن القبولِ
غير أن السماعَ في الكتب وقفٌ
وانتقال الوقوف غيرُ جميلِ[(4)]

ويبدو أن قسمًا من مدائحه كان شكرًا صادقًا لبعض الممدوحين على ما يتفضلون به عليه من هدايا لم يكن يطلبها، وقد كان يعتقد أن (حسب اللسان تقريظ

---

(1) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٧٧.
(2) نفسه / نفسه: ص ٥٧٧.
(3) انظر س. ز / شروح: ص ١١٥٥ - ١١٥٧.
(٤)نفسه/ نفسه: ص ٢٠٢٩.

المنعم والجنان مقة المتفضل المكرم)[1]، ومديح الشكر لا يلام صاحبه كما لا يلام من عشق الثناء فأنعم فجعله دينا في عنق الشاعر، والثناء للندى خير ثمن[2]: (وغير ملوم من عشق الثناء لأنه أحسن حبيب مزور، وأبقى منفس منخور. وأوفاك مثن ما أسديت، وجزاك معترف الذي أوليت)[3].

٢ - **بين مسالك التجويد والمزالق الفنية:** كان من أهم نتائج هذا التكامل بين عشق الثناء والشكر وبين الرغبة في الرياضة وامتحان السوس، أن الشيخ لم يكتف بالإجادة في ما أنجزه من مديح، ولكنه تعدى ذلك إلى أن ظل حتى في مرحلة تطليقه للشعر يعرف بالدقائق والنكت التي لا يستغني عاشقو المديح المنوه بالفضائل من الشعراء عن معرفتها، وهي دقائق لا يحيط بها إلا من خبر المديح عند العرب وتتبع التحولات التي لحقت بعض معانيه في تاريخه الطويل، فجعلت بعض ما كان منها نادرا يروج وبعض ما كان منها محمودا يعاب فيهجر، فالبحتري مبالغة في المدح يشبه ممدوحه بالتنين، و(التنين قليل التردد في أشعار العرب، وإنما يوجد في الأخبار المتقدمة الموجودة مع أهل الكتب السالفة)[4].

ولم تزل العرب عند المدح تشبه السيد بالفنيق وغيره من الأشياء التي لا يرضى الرجل أن يشبه بها كاليعسوب والعير، ثم صار العامة في عصرالشيخ (يعيبون على الشعراء هذا النمط ويقولون: جعل الممدوح كالحمار)[5]. لكن ما لاحظه أنهم هم أنفسهم: (يقولون للبلد إذا كان فيه قوم يوصفون بالشهامة والمضاء: في هذه الناحية رتوت، يعنون المدح، والرتوت ذكورالخنازير)[6].

---

(١) رسائله / عطية: ص ٥٩.

(٢) انظر قول مهيار: جزاء ما أسلف من صالحة... إن الثناء للندى خير ثمن. ديوانه: ٦٤/٤.

(٣) رسائله / عطية: ص ٥٨.

(٤) عبث الوليد: ص ٣٧.

(٥) نفسه: ص ١٠٥.

(٦) نفسه: ص ١٠٥.

إن جودة المدح لا تقوم فحسب على مراكمة النعوت الخلقية والأوصاف التي جرى العرف الشعري على المدح بها، باعتبارها المعاني الأركان في هذا الفن، ولكن في حسن المجيء بها نوعًا وكمًّا، واختيار المناسب منها، والبعد بها عما لا فائدة في المدح به، وعما يلتبس بالذم والهجاء، بل وفي النقل اللطيف للمعاني الهاجية نفسها إلى حقل الثناء لتصبح مديحًا، فضلًا عن عذوبة اللغة الشعرية التي تحمل هذه النعوت والمعاني.

فالمدوحون يختلفون[1] من حيث طبقاتهم في الارتفاع والاتضاع وضروب الصناعات التي ينتسبون إليها، والشاعرمطالب بأن يختار من المعاني المادحة ما يليق بكل صنف من أصناف الناس، إذ لا يليق كل نوع من الشعر بكل ممدوح[2] كالحلي لا تناسب أنواعه المختلفة كل موضع من البدن:

فرتب النظم ترتيبَ الحليِّ على
شخصِ الجلي بلا طيشٍ ولا خرقِ
الحجل للرجل والتاج المنيف لما
فوق الحجاج وعقد الدر للعنق[3]

وكما يطالب الشيخ المدوح بالاحتراس عند البناء النوعي للمعاني المادحة، يحذره من الإخلال بكمها زيادة أو نقصانًا، فالمديح لديه فن لا يتأتى التجويد فيه إلا إذا غلا الشاعر في وصف المدوح ونسب إليه ما يعد بمقياس العقل أكاذيب ومبالغات مفرطة، ولا يضر هذه الأوصاف أن تكون مناقضة للحقيقة. فالحجاج كان قليل الغيرة، ورغم ذلك كان (يمدح فيوصف بأنه غيور كما يوصف المدوح بالكرم وإن كان بخيلًا)[4]. لكنه ينصح الشعراء بأن يتجنبوا الإفراط في الوصف عندما

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ٨٨.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٨٢.
(٣)س. ز / شروح: ص ٦٨١.
(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٣٣٠.

يكون الممدوح ملكًا عظيمًا يفوق أقرانه وتكون فضائله سجايا مشهورة لا تفتقر إلى من يعرف بها، فلا يخرجوا عن الايجاز[١]، إذ (الإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب)[٢]، فإن لم يفعلوا عد ذلك هجاء خفيًّا وتشكيكًا في صحة ما يصفه الناس به[٣].

أما إذا كان المادح من صغار أهل الصناعة فالأجدر به ألا يؤهل نفسه لخطاب من ليس له بأهل فيعد من أصحاب السفه والجهل[٤]. ومثل هذا في الإخلال المدح بما لا فائدة فيه أو بما يستوي فيه كل الناس. فالرجل قد يوصف بأنه صلت الجبين، والجبين الصلت لغة الذي لا شعر عليه، لكن المقصود به في المديح أنه شبيه بالسيف الصلت في بريقه، (ولولا ذلك لم يكن للمدح به فائدة لأن الجبين لم تجر العادة بأن ينبت شعرًا)[٥]. وقد وصف أبو تمام ممدوحه بأنه ذلول الركائب، ولا مدح له إذا كانت ناقته ذلولًا (إذ كان الخسيس من الناس قد يتفق له ذلك)[٦].

وأولى من ذلك بالاجتناب ما يحتمل أن يؤول بأنه ذم خفي يسب به الممدوح، كتشبيهه بالثقلين أي الإنس والجن في قول أبي الطيب المشهور[٧]، فهذا (من اللفظ الذي اصطلحت عليه الشعراء، وإنما يريدون التشبيه بالفضلاء دون غيرهم، لأن الرجل إذا شبه بالعالم أو بالخليقة أجمعين فقد جعل مشبهًا بالسفلة وذوي العاهات، لأن البشر تقل فيه الفضلاء)[٨]، أو كنعته بالحر، لأنه مديح يومئ إلى الرق وإن سلبًا فيوهم أن المقصود: «ليس عبدًا». وأقبح من ذلك ما كان الأصل في استعماله الذم

(١) رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٢) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٣) انظر قول الشاعر: كل امرىء مدح امرءًا لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاءه
لو لم يقدر فيه بعد المستقى ... عند الورود لما أطال رشاءه. ديوان ابن الرومي: ١/١١١.

(٤) انظر رسالة الهناء: ص ٧٧.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٤٧.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٥.

(٧) قوله: أنى يكون أبا البرية آدم... وأبوك والثقلان أنت محمد. ديوانه: ٢/٦٢.

(٨) اللامع العزيزي / الموضح: ص ٢٦٨.

كقول أبي تمام في ممدوحه: (... عقيم الوعد منتاج الوعيد)، فقد (جعله عقيم الوعد ولا وعد هناك، إذ كان يستعمل في الخير، ولو كان هناك وعد لكان البيت ذما للممدوح، لأن الرجل يعاب بإخلاف الوعد... وقد دل كلامه في ما بعد على أنه وعدهم ثم أخلفهم على سبيل المكر، وليس ذلك بحسن في المدح)[1].

لكن الشيخ يشير في مؤلف آخر إلى أن بعض معاني الذم قد تدخل في المديح إذا جعل الشاعر الممدوح يقصد إليها وهو عاقل، ويتظاهر بها في أفعال الخير والفضيلة، وذلك كأن ينسبه إلى السفه والتهور بجعله (يكلف نفسه من الندى والشجاعة ما يضر لأنه يتلف ما له ويخاطر بنفسه)[2]، أو وصفه بالتباله، وهو (خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم)[3].

ولا يكتفي الشيخ بالتحذير من مزلات بناء المعاني المادحة ولكنه يحذر أيضًا من الإخلال بعذوبة اللغة التي تحمل هذه المعاني، لأن نفور السمع من الأبنية اللغوية الخاثرة، يجعل الأوصاف المادحة وإن أحكم بناؤها ضعيفة التأثير، ولذلك نجده يحكم على مدائح الرجاز بأنها كلام لا يصلح للثناء ولا يفضل عن الهناء، لأنهم كانوا يصكون مسامع الممتدح بالجندل، وإنما يطرب إلى المندل[4].

ومثل هذه الخبرة النقدية بمسالك التجويد والتقصير في صناعة المديح، تجعلنا نعتقد أن دارس مدائحه يكون ملزمًا بأن يستبعد كل التأويلات المحتملة قبل أن يحكم على ما قد يبدو له منها معيبًا بأنه كذلك. ومما عابه البطليوسي عليه قوله:

إلام وفيم تنقلنا ركابٌ

وتأمل أن يكون لنا أوانُ

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٧/٢. وانظر بيت الطائي في نفس الصفحة.

(٢) عبث الوليد: ص ١٣٧.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٢، حيث ينقل قول الشاعر مادحًا: تخال فيه إذا جاورته بلها... عن ماله وهو وافي العقل والورع.

(٤) رسالة الغفران: ص ٣٧٧.

فنجزيها على الحسنى وأهلٌ

لما ظننت خلائقك الحسانُ

فقد ذهب الشارح إلى أن (هذا من الشعر المعيب عند نقاد الكلام، لأنه أضمر اسم الممدوح ولم يصرح به فصار الشعر مبهمًا لا يعلم في من قيل. ومثل هذا الشعر لا يستحسنه من مدح به ولا يهش إليه، وخير الشعر ما كان موسومًا باسم من قيل فيه حتى لا تكون فيه شركة لغيره مدحًا كان أو هجوًا)[1]. وهو مصيب في ما ذهب إليه، فالممدوحون كانوا يغضبون من الشاعر الذي يخص غيرهم بأجود مما يقوله فيهم[2]، أو يمدحوهم بشعر كان قد مدح به من سواهم[3].

إلا أن الشيخ كان أحذق من أن يقع في مثل هذه العيوب، فعبارة «أبي فلان» التي عابها عليه البطليوسي ليست استعمالاً أصليًّا في الديوان حتى يعد تقصيرًا، ولكنها تعمية قصد بها الشيخ وهو يملي السقط في مرحلة العزلة إلى محو اسم الممدوح الذي قيلت فيه القصيدة، ندما على مدح البشر أو خوفًا من الرئيس الذي حل محل الممدوح في الحكم، أو لغاية أدبية تعليمية، أو لذلك كله. ويرجح الاحتمال الأخير أن إضمار اسم المخاطب إبهامًا للكلام يطرد في مصنفاته الأخرى أيضًا، كقوله مهنئًا في رسالة له: (... حتى أشار بالقول وليهما أبو فلان....)[4]، وقوله في رسالة أخرى إلى صديق له: (ولم أكتب في أمرأبي فلان إلا متشكرًا...)[5].

والملاحظ أن إضمار الأسماء في مصنفاته ليس مقصورًا على الأشخاص ولكن على الشهور والتواريخ أيضًا، كقوله في رسالة إلى رجل كان قد طلب من الشيخ

---

(١) شرحه / شروح: ص ١٨٠. وانظر البيتين في: س. ز / شروح: ص ١٧٩.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ٢/٨٦٤.

(٣) انظر ديوان مهيار: ٢/١١٦، حيث يعتذر الشاعر للممدوح ويستعطفه خوفًا من العقاب بعدما نقل الواشون إليه أن ما مدح به تقدم في ممدوح آخر. ومما قاله: لم تكن صدقت بأول مدح... ضاق وقت عن ملكه فاستعيرا.
والقوافي عني عبيد منيبًا ... ت فكن لي بالصفح ربا غفورا.

(٤) رسالة الهناء: ص ١٢٥.

(٥) رسائله / عطية: ص ٦١.

أن ينوب عنه في اقتضاء دين له: (كتبت مستهل شهر كذا عرفك الله يمن دعجه وغرره ومظلمه وأزهره.. وما ألوت في اقتضاء فلان بهنيدة عددًا ...)[1]، ويتضح من تنوع طبقات المضمرة أسماؤهم في هذه الرسائل، أنه لم يكن يسلك هذا المسلك في مخاطبته للممدوحين والحكام فحسب، ولكن في كل مخاطباته، وهو ما يجعلنا نرجح أن غايته الأولى من ذلك كانت طمس الوجه التاريخي الاجتماعي لآثاره أثناء إملائها على تلامذته، حتى يصبح وجودها – لما تتضمنه من علم وأدب – ذا دلالة أدبية علمية صريحة تتجاوز التاريخ والأشخاص.

ويقوي هذا التفسير أنه لم يكن يضمر الأسماء عند ما تكون متعلقة بشيوخ العلم والأدب، كقوله في رسالة له: (ولو قبل سيدي الشيخ أبو الحسن نصح المشفق لم يطل به عن زيارة حلب انقطاع، ولكن لا رأي لمن لا يطاع. وأنا وفلان وفلان نُهدي إلى حضرة سيدي الشيخ...)[2]. وأيا كانت الغاية من هذا الإضمار فإنه يظل بعيدًا عن أن يعد تقصيرًا كما توهم البطليوسي، فرغم أن الشيخ نفسه عد الكناية بفلان نوعًا من الاستصغار:

ويكني باسمه عن كل مجدٍ
وكل اسمٍ كنايته فلانُ[3]

نجده يعلل إضمار أسامي ممدوحيه بقوله:

وإن كنت ما سميتهم فنباهة
كفتني فيهم أن أعرفهم باسم[4]

ويبدو أن الشارح كان يتتبع مثل هذا الإضمار المبهِم لشخص الممدوح لينبه عليه، فمن شعر الشيخ في المدح قوله:

---

(١) رسائله / عطية: ص ٦٦.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٨٨.
(٣)س. ز / شروح: ص ٢٢٠.
(٤)نفسه – نفسه: ص ٩٥٨.

فـــإن أنـــكـــرتمـــوه بـــــأرض مـصـرٍ
فــأوصـــافـــي لـــه مـعـكـم مـثــالُ
أغـــر تـــطـــول أعـــنـــاق المـطـايـا
إلــيــه إذا تـقـاصـرت الـظـلال[1]

والبيت الأول في رأي البطليوسي يكاد يكون معيبًا لقصور المدح فيه، والبيت الثاني هو ما وفى الغرض وأزال اللبس والمعترض، و(لولا هذا البيت لكان المدح ناقصًا ولم يعدم عائبًا وغامِصًا، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف غير مجهول)[2]. إن خبرة الشيخ بأساليب تجويد المديح لا تظهر في تحذير الشعراء من التقصير الخفي الذي يبعدهم عن هذه الأساليب ولكنها تظهر أيضا في دعوته الضمنية النقاد إلى أن يتمثلوا عند تأويل المعاني المادحة أجود الأوجه التي يحتملها الثناء، ولو أدى ذلك إلى التصرف في الأبنية اللغوية المثبتة في النسخ.

فالمداح في قول البحتري: (يتغول المداح أدنى سعيه...)[3] كان في النسخة (بالرفع، وله معنى يبعد، والأجود أن يكون «المداح» نصبًا، والدليل على ذلك قوله في البيت الذي بعده: «فالدهر يبدع بالقوافي أهلها»... وهذا من قولهم أبدع بالرجل إذا انقطعت راحلته عن السير، فإن ما يريد أن مكارمه تغلب المداح...)[4]. ومثل ذلك لديه «فلم تخدجه» في بيت لأبي تمام[5]، فالأجود فيه («فلم تحدجه» بالحاء من الحدج وهو مركب من مراكب النساء، ويكون قوله: «لقاح» من قولهم «حي لقاح» إذا لم يدينوا للملك ولم يصبهم سباء في الجاهلية، وهذا أشبه بالمدح من أن يروى بالخاء ويؤخذ من خداج المولود، ويكون اللقاح من لقحت الأنثى لقاحًا)[6].

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٧٢ - ١٦٧٣.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٧٥.

(٣) قوله: يتغول المداح أن سعيه... بمكارم مثل النجوم مثول. ديوانه: ١٦٦١/٣.

(٤) عبث الوليد: ص ١٧٤.

(٥) قوله: لقاح فلم تخدجه بالضيم منة... ولا نال أنفًا منه بالذل نائل. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢٦/٣.

وقد تكون اللفظة المثبتة واحدة في عين القارئ، إلا أن الشيخ يحذر المنشد من التساهل في الأداء لأن التنغيم يغير المعنى أحيانًا، وتغييره قد يفسد الغرض، وذلك كما يتبين من مثل قول البحتري:

وأيـــة نـعـمـى سـاقـهـا الـلـهُ نـحـوهـا
فـكـان لـك اسـتـئـنـافـهـا واقـتـبـالـهـا

ف (أية هاهنا في معنى التعجب كما تقول إذا جاء الغيث: أي نعمة. ولا يجوز أن يكون هاهنا على معنى الاستفهام، لأن الغرض يفسد بذلك)[1].

إن بناء المعنى لدى الشيخ حذق يغذيه الحس الشعري والخبرة النقدية، وإذا كان الانتساب إلى الشعر في مرحلة السقط قد سمح له بأن يبرهن على هذا الحذق، فإن سكوته عن قول الشعر في مرحلة العزلة لم يمنعه من أن يقترح بعض القراءات الشعرية الخاصة به لمديح غيره من الشعراء الحذاق رغم أنها لم تخطر ببالهم. فأبو تمام يقول:

واجـــد بـالـخـلـيـل مـــن بـــرحــاء الـشـ
ــــوق وجـــــدان غـــيـــره بـالـحـبـيـبِ

والشيخ يعلم أن الطائي أراد هاهنا بالخليل الصديق، وعنى بالحبيب المعشوق، لأنه كان يمت إلى هذا الرجل بصداقة، لكنه رغم علمه بذلك يقول: (وإن عنى بالخليل الفقير فهو أبلغ في المدح، ولكنني أظنه أراد الأول، وكلا المعنيين حسن)[2].

٣ - مقاصد المديح في شعر أبي العلاء: الحديث عن مقاصد هذا الفن في شعر الشيخ حديث ضمني عن مقاصد سقطياته المادحة، ففاعلية هذا الغرض في متنه الشعري ظلت محصورة [3] في ديوانه الأول، ويتبين من تتبع هذه السقطيات أن مديحه ينقسم من حيث مقاصده وغاياته إلى الأقسام المتمايزة الآتية:

---

(١) عبث الوليد: ص ١٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٢٣.

(٣) إلا مقطوعة لزومية واحدة مدح فيها الرسول (ص) مدحًا دينيًّا لا فنيًّا. انظر اللزوم: ٢/٣٢٢.

أ - **المديح المبهم**: والمقصود به سقطية واحدة من سقطياته لا نعلم أقيلت في المدح ابتداء، أم للشكر أو التهنئة كباقي مدائحه، وهي نونيته:

لعل نواها أن تريع شطونها

وأن تتجلى عن شموس دجونها[1]

ويبدو من النسيب الذي استهلها به أنها مدحة مطولة مجودة، كما يبدو من تخلصه إلى المدح في قوله:

وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجةً

وإن سألتك اليسرَ برَّت يمينها

ملقي نواصي الخيل كل مرشةٍ

من الطعن لا يرجو البقاء طعينها[2]

أنه قالها في أحد الأمراء الفرسان، لكن ما تضمنته من مديح صريح في صورتها التي وصلت عليها إلينا، لا يخرج عن هذين البيتين، فالأبيات الإحدى عشرة اللاحقة مخصصة كلها لوصف ذرع الممدوح، وهو ما يجعلنا نرجح أنها من القصائد التي أسقط الشاعر بعض معانيها المادحة في مرحلة العزلة. وينبئ تفردها بين مدائحه بأنها كانت في أصلها من المديح الذي قاله ابتداء اتقاء لشر بعض الحكام.

ب - **مديح المجاملة**: ويشغل الحيز الأكبر من سقطياته المادحة وتمثله القصائد الخمس عشرة التي نظمها مجاملة لبعض المدحين في مناسبات خاصة. وقد جاءت كلها للتهنئة إلا قصيدة واحدة قالها يدعو للممدوح بالشفاء من مرض أصابه، كما يستنشف من قوله فيها:

ولو قيل اسألوا شرفًا قلنا

يعيش لنا الأمير ولا نزادُ

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٨٩٧، ٨٩٨.

شـكـا فـتـشـكَّـت الـدنـيـا ومـادت

بـأهـلـيـهـا الـغـوائـر والـنـجـاد

وأرعـــدت الـقـنـا زمـعًـا وخـوفًـا

لـذلـك والمـهـنـدة الحـداد

وكـيـف يـقـرُّ قـلـب فـي ضـلـوع

وقـد رجـفـت لـعـلـتـه الـبـلاد[1]

وقد تنوعت القصائد الأربع عشرة الأخرى بتنوع المناسبات التي قيلت فيها، فبعضها جاء للتهنئة بحلول العيد[2] أو بالزفاف[3] أو بازدياد مولود، وبعضها كان تهنئة بالعودة من السفر[4] أو الشفاء من المرض[5]، بينما كان نصفها تنويها بفضيلة الشجاعة من خلال التهنئة بالنصر[6] على الأعداء والقضاء على الفتن، وهي نسبة لها دلالتها في عصر عم فيه الجبن وسكن الخوف النفوس ففر الفرسان من وجه الروم، وحولوا سيوفهم نحو المستضعفين العزل يسفكون دماءهم.

ج - مديح التزكية والاستعانة: وتمثله قصيدتان: دالية أرسلها إلى أحد الأمراء يزكي فيها كاتبًا من كتابه طلب منه أن يصف للأمير ما شاهده من الوفاء والإخلاص لسيده، وأناب عنه الكاتب نفسه في إنشادها أمامه ومنها:

قـائـلـهـا فـاضـلٌ وأفـضـل مـن

قـائـلـهـا الألمـعـيُّ مـنـشـدهـا

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٢٨٨ – ٢٩٠.

(٢) انظر قوله: أعن وخد القلاص كشفت حالًا... ومن عند الظلام طلبت مالا. س. ز / شروح: ص ٢٥.

(٣) انظر قوله: ابق في نعمة بقاء الدهور ... نافذ الأمر في جميع الأمور. س. ز / ش: ص ٢٢٤، وانظر: ص ٨٦٧، ٨٤٤.

(٤) انظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر ... لعل بالجزع أعوانًا على السهر. س. ز / شروح: ص ١١٤.

(٥) انظر قوله: عظيم لعمري أن يلم عظيم... بآل علي والأنام سليم . س. ز / شروح: ص ٦٦٣.

(٦) انظر: س. ز / شروح: ص ١٧٢، ٣٢٧، ٣٥٠، ٦٠٢، ٦١٨، ٧٢٩، ١٠٦٧.

كـــاتـــبـــك المـــــزدهـــــي بمـنـطـقـه

صـــهـــوة حـــتـــى يـــخـــرَّ جـلـمـدهـــا

أســـهـــب فـــي وصـــفـــه عـــلاك لـنـا

حـــتـــى خـشـيـنـا الـنـفـوسَ تـعـبـدهـا

زف عـــــروسًـــــا حـــلـــيـــهـــا كـــلـم

تـــنـــجـــده تـــــارة ويـــنـــجـــدهـــا

فـــاضـــيـــة حـــقـــه لـــديـــك ومـــا

يـــنـــســـب إلا إلـــيـــك ســـوددهـــا[1]

وعينيته التي أرسلها إلى الأسفراييني ببغداد يستعين به على تخليص سفينته، وهي استعانة حقيقية حرص فيها الشيخ على تجنب تحذلق المادحين، هو تنبيه الفقيه على أنه لم يقصده رغبة في المال. وقد اكتفى في القصيدة كلها ببيتين مادحين هما كل ما حظي بهما المستغاث به من صريح المدح، وأقصد قوله[2]:

إلـــى الـرئـيـس الـــذي إسـفـار طـلـعـتـه

فـي حـنـدس الـخـطـب سـاع بـالـهـدى شـاعـي

وقوله:

كـــأن كـــل جـــــوابٍ أنـــــت ذاكــــره

شـنـف يـنـاط بـــأذن الـسـامـع الـواعـي

د - **مديح الشكر**: كان الشيخ - كما أوضحت - يعد الجميل كيفما كان نوعه دينًا لا يفي به إلا الشكر:

ولا خـيـر فـي مـن لـيـس يـبـسـط شـكـرهُ

عـلـى الـقـل إن الـخـيـر نـاقـتـه بـسـطُ[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٣٢، ٨٣٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٤٢ و٧٥٨.

(٣)نفسه/ نفسه: ص ١٦٥٥.

وتأتي قصائد الشكر العشر في ديوانه في الرتبة الثانية بعد التهاني، وتشغل باقي حيز المديح بعدها، لكن ما يلاحظ فيها أنها نوع من المديح الإخواني البعيد عن شكر المتكسبين، فالباعث على نظمها كما يتضح من معانيها، المودة والحرص على إظهار ارتياحه إلى تفضل أصدقائه عليه بالمراسلات الشعرية وغيرها:

ألبستني حلل القريض ووشيهُ
متفضلًا فرفلت في أثوابهِ(1)

والمدح بالشعر إذا كان لغير طمع يعد لديه من خير الهدايا، كما يتبين من قوله للأسفراييني:

إن الهدايا كراماتٌ لآخذها
إن كن لسن لإسراف وأطماعِ
ولا هدية عندي غير ما حملت
عن المسيب أرواح لقعقاع(2)

وعندما يمدحه شاعر مثله يرى ذلك جميلًا لابد أن يكافئ عنه بنظيره فيجيب ناسبًا الفضل إلى البادئ لأنه الأكرم:

وقد كافأت عن شعرٍ بشعرٍ
ولكن حاز من بدأ الجميلا(3)

ويبدو أن التهادي بالشعر كان يستهويه كثيرًا، فمن بين قصائده الشاكرة العشر كان ثمان منها جوابًا عن أشعار مدح بها(4)، ولذلك بدت بعض هذه المدائح معارضة صريحة في الوزن والقافية للمديح الذي خوطب به كقوله في لاميته:

(1) انظر: س. ز / شروح: ص ٧٢٧.
(2) نفسه/ نفسه: ص ٧٥٨ و٧٥٩.
(3) نفسه/ نفسه: ص ١٣٩٩.
(4) نفسه/ نفسه: ص ٢٣٧، ٤٢٥، ٤٧٣، ٦٧٣، ٧١٥، ٨١٠، ١١٥٠، ١٣٦٩.

كـفـى بـشـحـوب أوجـهـنـا دلـيـلا

علـى إزمـاعـنـا عـنـك الـرحـيـلا[1]

أما المدحتان الأخريان فقد جاءت أولاهما شكرًا لشطرنجي على كتاب أهداه إليه[2]، بينما كانت الثانية شكرًا موجزًا لكاتب حسن الخط على رسالة أرسلها إليه[3].

٤ - **حقول المعاني المادحة في سقطياته:** كان من بين ما نجم عن تنوع المقاصد في مدائحه أن المعاني التي بنيت عليها هذه المدائح كانت تتنوع تبعًا لتنوع المناسبات واختلاف طبقات الممدوحين الذين خاطبهم، ومراعاة المقام من مسالك التجويد التي نبه عليها النقاد في حديثهم عن نعوت المعاني المادحة لأن الإخلال بما يقتضيه المقام يكون تقصيرًا مخلًّا بالجودة، وقد يصبح شبيهًا بالهجاء الخفي.

وتظهر مراعاة الشيخ لمناسبة المديح واضحة في مختلف تهانيئه، ففي قصائد التهنئة بزواج الممدوح نجده يحرص على أن يتخلل مقاطع المديح مقطع خاص بالمناسبة يجعل فيه العروس بحسبها نعمة حلت بقصره وشمسًا غطت على غلمانه البدور فطردتها ثم اختفت في بحرغيرته وجوده:

كـنـت مـوسـى وافـتـك بـنـت شـعـيـبٍ

غـيـر أن لـيـس فـيـكـمـا مـن فـقـيـرِ

لـم يـكـن قـصـرك المـنـيـف لـيـستـنـ

ـزل إلا عـلـى بـنـات الـقـصـورِ[4]

---

(١) قالها يجيب ابن فورجة عن لاميته: ألا باتت تجانبني عناني... وتسألني بعرصتها مقيلا. انظر: س. ز / شروح: ص ١٣٦٩.

(٢) انظر قوله: قد أتتني هدية منك بالأمـ... س فقابلتها بحسن القبول. نفسه/ نفسه: ص ٢٠٢٩.

(٣) أولها: أقول لهم وقد وافى كتاب... تخال سطوره درًّا نظيما. انظر: نفسه/ نفسه: ص ٢٠٣١.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٢٧ - ٢٢٩.

رحـــلـــت مـــن فـــنـــائـــه شـــهـــب الـــغـــلـ

ـــمـــان خـــوفًـــا مـــن ضـــوء فـــجـــرٍ مـــنـــيـــر

أنـــت شـــمـــسُ الـــضـــحـــى فـــمـــنـــك يـــفـــيـــد الـــصُّـ

ـــبـــح مـــا فـــيـــه مـــن ضـــيـــاءٍ ونـــور

وقد تكون العروس أعرابية من غير بنات القصور فيكتفي الشيخ بالإشارة إلى بأس قومها وغيرتهم، والتلميح الخفي إلى حسنها متنكبًا التفصيل:

مـا ربَّـة الـغـيـل أخـت الـظـبـي فـزتَ بـهـا

بـل ربـة الـغـيـل أخـت الـضـيـغـم الـشـرسِ

مـن مـعـشـرٍ لا يـخـاف الـجـارُ بـأسـهـم

غـشـوا صـروف الـلـيـالـي بـرد مـبـتـئـس

وصـاحـبـوهـا بـأعـراض جـواهـرهـا

كـجـوهـر الـبـدر لا يـدنـو مـن الـدنـس

كـأنـمـا الـضـرب يـفـري مـن كـلـومـهـم

أكـبـاد سـربٍ رعـيـن الـنـور فـي الـكُـنـس[1]

وفي التهنئة بالعيد تأتي الخاتمة لتذكر بأن الإسهاب في التنويه بفضائل الممدوح ليس إلا ابتهاجًا بحلول اليوم السعيد:

وأنـــت أجـــل مـــن عـــيـــد تـــهـــنـــا

بـــعـــودتـــه فـــهـــنـــيـــت الـــجـــلالا[2]

ومـــر بـــفـــراق شـــيـــمـــتـــهـــا الـــلـــيـــالـــي

تـــجـــبـــك إلـــى إرادتـــك امـــتـــثـــالا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٠٤ – ٧٠٦.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١١٢.

ومثل العيد في الإسعاد يوم عودة الممدوح من السفر، بل إنه العيد الحقيقي يغيب بغياب الممدوح ولا تحل إلا بعودته من سفره، ولو كلفه ذلك التأخر عن تاريخه الفلكي:

لولا قدومكَ قبل النحر أخره
إلى قدومك أهل النفع والضرر
سافرت عنًّا فظل الناس كلهم
يراقبون إياب العيد من سفر
لو غبت شهرك موصولًا بتابعه
وأبت لانتقل الأضحى إلى صفر
ولا تزل لك أزمان ممتعةٌ
بالآل والحال والعلياء والعمر[1]

أما النصر على الأعداء فقد كان أنسب الأحداث للتغني بفضيلة الشجاعة وجعل التهنئة والمدح بناء واحدًا إلا أن اقترانها بالانتصار الفعلي على الخصوم في معارك لم تكن شراستها تخفى عن الشيخ، كان يفتح أمام معاني المديح حقلًا آخر يبنيه على التعريض بأعداء الممدوح المنهزمين:

أطاعك هذا الخلق خوفًا ورغبة
فوا عجبًا من تغلب ابنة وائلِ
أكان لها في غير عدنان نسبةٌ
فتأمل أن تعصيك دون القبائل
بدوسر جاورت الفرات مكرمًا
كأنك نجم في علو المنازل[2]

والمتنصرون متكافئون في فضيلة النصر، لكن المجد يكون لمن يبلغ منهم أبعد غايات التسلط ويغزو أقصى البلدان:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٩ - ١٧٠.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٠٧١ - ١٠٧٢

ولــــم أر خــــيــــلاً مــثــلــهــا عــربــيــةً

تــنــيــل عـــــدوا أو تــصــون نمــــارا

أشـــد عــلــى مـــن حــاربــتــه تــسـلـطًـا

وأبــعــد مــنــهــا فــي الــبــلاد مــغــارا[1]

ويبدو أن التهنئة بازدياد مولود كانت لدى الشيخ وباقي الشعراء حقلًا خصبًا تتسابق إليه المعاني المانحة قبل أن تستدعى. فالمولود الذي يأتي ليكمل بناء بيت العز والكرم الذي وضع الأب والأجداد دعائمه، هو سيف أبيه الذي يرتعد الأعداء من مخايله وهو صبي، ويذوقون مرارة بطشه حين يخلف أباه المكتهل في صون الدمار فيخلد مجده. ولذلك لم يكتف بتهنئة الأب به ولكنه دعا له بأن يرزق بفتيان آخرين يكونون نبالًا في كنانته ورماحًا تحمي قبة العلياء:

هــنــيــئًــا والــهــنــاء لــنــا جــمــيــعًــا

يــقــيــنًــا لا يــظــن ولا يــخــالُ

بمــنــتــظــر مــراقــبــة الــســواري

يــهــش لــبــرقــهــا عــصــب نــهــال

عـــلـــى أســـــان آبـــــاءٍ كــــرامٍ

لــهــم عـــن كــل مــكــرمــةٍ نــضــال

بـــأن الـــلـــه قـــد أعـــطـــاك ســيــفًــا

عــــدوك مـــن مــخــايــلــه يــهــال

حــســام لا الـــذبـــاب لـــه قــريــن

ولا درجـــت بــصــفــحــتــه الــنــمــال

وقـــــد ســـمـــاه ســـيـــده عــلــيًّــا

وذلــــك مـــن عـــلـــو الـــقـــدر فـــال

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٣٩.

وأن تـعـطـوا خـلـودًا فـي سـعـود

كـمـا خـلـدت عـلـى الأرض الجـبـال[1]

وإسهابه في تمجيد المولود دليل على أنه كان يحس بأن الممدوح يلتذ لذلك أكثرمن التذاذه بما يقال فيه هو نفسه، فالمولود حياة ثانية له. والإبلال من المرض نعمة أخرى يمن بها الله على عباده، ولعلها أحب النعم إليهم بعد الحياة، ولذلك يجعل الشيخ التهنئة بها فاتحة المدحة، لأن فضيلة الجود والشجاعة والعقل التي يشتهي الممدوحون أن ينعتوا بها، تغيب كلها إذا غابت الصحة، وليس أقهر لغرور الممدوح من الأمراض والعلل، ومن ثم كان تغلبه عليها بشفائه منها أول ما يجب أن يستهل به الثناء قبل التذكير بأن السقم يلحق البدر فيصير هلالًا سقيمًا ثم يستعيد تمامه:

عـظـيـمٌ لـعـمـري أن يـلـم عظيم

بـآل عـلـيٍّ والأنـام سـلـيـمُ

ولـكـنـهـم أهـل الحـفـائـظ والـعـل

فـهـم لملـمـات الـزمـان خـصـوم

فـإن بـات مـنـهـا فـيـهـم وعـك علـةٍ

فـفـيـهـا جـراحٌ مـنـهـم وكـلـوم

هـنـيـئًـا لأهـل الـعـصـر بُـرْءُ مـحـمـدٍ

وإن كـان مـنـهـم جـاهـل وعـلـيـم[2]

وكما روعيت المناسبة روعيت طبقة الممدوح ونسبه وصناعته، فاختير لكل مخاطب ما يليق به من الثناء. فالشيخ في مدحه لمن شرف بنسبه العلوي، يعود إلى السيرة النبوية وأخبار الصحابة ليستقي منها معاني تلبس فيها القيم الاجتماعية لباسًا دينيًّا

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٦٩ و١٦٨٠.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٦٦٣ – ٦٦٤.

لا يمكن أن يحظى به أي عظيم آخر إذا لم يكن من آل البيت، وليس أشرف للممدوح من أن ينسب إلى خير البرية ﷺ، فيدعى بابن أحمد أو ابن محمد أو ابن الرسول:

ومعرفة ابن أحمد أمنتني

فما أخشى الحقيب ولا النطيحا

إذا استبقت خيول المجد يومًا

جرين بوارحًا وجرى سنيحا

فيا ابن محمد والمجد رزقٌ

بقدرك سدت لا قدر أتيحا

إليك ابن الرسول حثثن جدًّا

ولم يحذين من عجل سريحا[1]

لكن حمل اسم الرسول ﷺ وشرفه – لدى الشيخ – يجب ألا ينفصل عن فضيلتين ملازمتين له وإلا قصر صاحبه، وهما: شجاعة المجاهدين وبيان الفصحاء، وممدوحه الشريف بعيد عن شبهة التقصيرهذه لأن شجاعة قائد غزوة بدر تجري في دمائه:

يا ابن مستعرض الصفوف ببدرٍ

ومبيد الجموع من غطفانِ

أنت كالشمس في الضياء وإن جا

وزت كيوان في علو المكان

وافق اسم ابن أحمدٍ اسم رسول الـ

ـله لما توافق الفرضان

وسجايا محمدٍ أعجزت في الـ

ـوصف لطف الأفكار والأذهان

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٥٧ – ٢٦٠.

شرفوا بالشراف والسمر عيدا

ن إذا لم يزن بالخرصانِ

وإذا الأرض وهي غبراءُ صارت

من دم الطعنِ وردة كالدهانِ

أقبلوا حاملي الجداول في الأغـ

ـماد مستلئمين بالغدران[1]

وبيانه ﷺ يحكيه لسانه:

يا ابن الذي بلسانه وبيانه

هدي الأنام ونزل التنزيلُ

عن فضله نطق الكتابُ وبشرت

بقدومه التوراة والإنجيل

لولا انقطاع الوحي بعد محمدٍ

قلنا محمد من أبيه بديل

هو مثله في الفضل إلا أنه

لم يأته برسالةٍ جبريل[2]

ويبدو أن الشيخ لصراحة عروبته وانتسابه إلى منهب التبادي الشعري كان ينفر من العجمة والأعاجم والتغني بمجدهم، ولا نجد في مدحه لهم إلا قطعتين: رائية من عشرة أبيات يقول في أولها مستصغرًا مجد العرب بقياسه إلى الفرس:

لتذكر قضاعة أيامها

وتزه بأملاكها حمير

(١)س. ز / شروح: ص ٤٤٣ و٤٥٤.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٨٦٨-٨٧٣.

فـعــامــل كـــســرى عـــلـــى قـــريـــةٍ

مـــن الـــطـــفِّ ســيـــدهــا المـــنـــذرُ[1]

فهذه الأبيات (إنما أنشأها في رجل من العجم ليس له في العرب أصل، ولذلك يذكرولاية العجم على العرب إبانة لشرفهم)[2]، وإذا كان التقليل من شأن العرب يعتبر مستغربًا فنيًّا في عصر أصبح فيه الأعاجم أنفسهم يفتخرون بانتسابهم الشعري إلى القبائل العربية[3]، فإن ارتباط نظم هذه القطعة بمرحلة الصبا يفسر إقدامه على ذلك، كما أقدم مهيار شريكه في المذهب الشعري على التغني بأصله الفارسي قبل أن يعدل عن ذلك في أشعاره اللاحقة[4].

وتمجيده الأصل الأعجمي في هذه القطعة محصور في هذين البيتين، وما نرجحه أنها كانت تضم معاني أخرى في تمجيدهم أسقطها الشيخ عند إملائه الديوان. أما القطعة الثانية فلامية أجاب بها الأديب الفارسي ابن فورجة عن قصيدة له وهي تعد من بين آخر ما نظمه من السقطيات قبل سكوته عن قول الشعر، ولذا نجد مدحه له بأصله الفارسي لا يتجاوز التلميح في قوله في بيت وحيد:

ســـقـــاك الـــلـــه أبـــلـــج فـــارســـيًّـــا

أبـــت أنـــــوار ســــؤدده الأفـــــولا

وينحو الشيخ عند مخاطبة الشعراء وأهل الأدب نفس المنحى في انتقاء المعاني المادحة وتخصيصها، وليس يليق بهؤلاء إلا التنويه بتبريزهم في صناعتهم وتفوقهم على أقرانهم فيها، إلا أن يجمع الواحد منهم بين فضل الأدب والشرف والرئاسة فيمدح بذلك كله[5]. والمدح بقوة البيان فرع للمدح بفضيلة حصافة العقل، وهو الغالب

(١)س. ز/ شروح: ص ١٠٨٧-١٠٨٨.

(٢) التنوير: ٢/ ٢٤.

(٣) انظر ما تقدم: ٢/٦٥، وانظر قول مهيار: نسيبة إما إلى هاشم الـ... قريض أو مخزومه تنتمي
ما ضرها والعرب أبياتها... آباؤها مني الأب الأعجمي. ديوانه: ٣/٢١٧.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ص٢٣٣.

(٥) س. ز / شروح: ص ٢٣٧، ٤٢٥، ١٠٦٧.

في مدح كل من نسب إلى العلم من الرؤساء، لكنه يكون في الشعراء، ألطف وأظرف لقلة ما نجده من هذا الفن في هذه الطبقة التي تعودت أن تمدح ولا تُمدح، ومن هذا الطريف قول الشيخ يجيب عن شعر مدح به:

ولـــو سـمـعـت كـلامـك بـــزل شـــول
لـعـاد هـديـر بـازلـهـا فـحـيـحـا
وذلـــك أن شـعـرك طـــال شـعـري
فـمـا نـلـت الـنـسـيـبَ ولا المـديـحـا
شـقـقـت الـبـحـرَ مـن أدبٍ وفـهـمٍ
وغـــرق فـكـرك الـفـكـر الـطـمـوحـا
لـعـبـت بـسـحـرنـا والـشـعـر سـحـرٌ
فـتـبـنـا مـنـه تـوبـتـنـا الـنـصـوحـا[1]

ولعل من بين ما يستطرف في مثل هذه المعاني دلالاتها التي تجعلها قابلة لأن تنقل إلى حقل الخطابات النقدية الصريحة، فالشيخ في مدحه للشاعرأبي الخطاب الجبلي[2] يصدرعن آداب المجاملة التي يفرضها الشكر، لكن هذه المجاملة لا تخلو مما يمكن أن يعد تحليلًا نقديًّا مقصودًا لشعر مادحه:

وأرى أبـا الـخـطـاب نـال مـن الـحِـجَـا
حـظًّـا زواه الـدهـر عـن خـطـابـهِ
لا يـطـلـبـن كـلامـه مـتـشـبـه
فـالـدر ممـتـنـع عـلـى طـلابـه
أثـنـى وخـاف مـن ارتحـال ثـنـائـه
عـنـي فـقـيـد لـفـظـه بـكـتـابـه

(١)س. ز / شروح: ص ٢٧٢-٢٧٦.
(٢) انظر معجم البلدان: رسم «جبل».

كـلـم كـنـظـم الـعـقـد يـحـسـن تحـتـه

مـعـنـاه حـسـن المـاء تحـت حـبـابـه

ردت لـطـافـتـه وحـدة نهـنـه

وحـش الـلـغـات أوانـسًـا بـخـطـابـه

والـنـحـل يـجـني المـر مـن نـور الـربـا

فـيـصـيـر شـهـدًا فـي طـريـق رضـابـه[1]

فالخصيصة الأسلوبية لشعر الممدوح التي تستشف من تلميح الشيخ إلى جزالة البناء ولينه وعذوبة انسجامه، هي نفسها السلاسة التي يشير إليها الخوارزمي في قوله واصفًا لشعر الجَبُّلي عن خبرة به: (كان من أهل الأدب طويل النفس مليح النظم يصرفه كما يشاء، كأن شعره غرف من الماء الزلال لسلاسته، وكان عندي بسمرقند ديوان شعره، وعلق بحفظي من قصيدة له:....)[2].

وكالحذق بالشعر - لدى الشيخ - الحذق بما سواه من الصناعات، وقد يكون ذلك كل ما يجده جديرًا بأن ينوه به عندما يكون ملزمًا بالشكر والمجاملة، كما يتبين من قطعتين قصيرتين اكتفى في الأولى بشكر صديق له شطرنجي على ما أهداه إليه بقوله حاصرًا المديح في التنويه ببراعته في اللعب:

قـل لـتـرب الآداب فـي كـل فـنٍّ

وحـلـيـف الـنـدى وحـرب الـعـذولِ

قـد أتـتـنـي هـديـة مـنـك بـالأمـ

ـس فـقـابـلـتـهـا بـحـسـن الـقـبـول[3]

واكتفى في الثانية بجعل تصوير براعة صديقه الكاتب في الخط كل مديحه، رغم أن عاهته كانت تحول دون تمثلها:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧١٧-٧٢٠.

(٢) شرحه / شروح: ص ٧١٧.

(٣)س-ز / شروح: ص ٢٠٢٨-٢٠٢٩، وأنظر بقية الأبيات فيما تقدم: القسم الثاني..

أقـــول لـــهـم وقـــد وافــــى كــتــابٌ

تـــخـــال ســـطـــوره درًّا نـظـيـمـا

تـــنـــاول مـــن لـطـافـتـه نـــهـــارًا

فـــفـــرق فـــوقـــه لـــيـــلًا بـــهـــيـمـا[1]

أما الأمراء والرؤساء فإن حياة الفروسية التي كانوا يعيشونها في عصر ملأت فيه الشام الفتن، جعلت الشجاعة أحب معاني المديح إلى نفوسهم وأرضاها لغرورهم، وجعلت الشيخ يتعمد في بعض التهاني أن يتجاوز النسيب إلى جعل تمجيد الممدوح الشجاع أول ما تستهل به القصيدة، إذ لا مكان للغواني في حياة من يتخذ السيف سبيله إلى المكارم:

أدنـــى الـــفـــوارس مـــن يـغـيـر لمغنمٍ

فـاجـعـل مـغـارك لـلـمـكـارم تـكـرمِ

وتـــوقَّ أمـــر الـــغـــانـيـات فـإنـه

أمـــرٌ إذا خـــالـفـتـه لـــم تـنـدم

أنـــا أقـــدم الـخـلان فـارض نـصـيـحـتـي

إن الـــفـضـيـلـةَ لـلـحـسـام الأقــدم

والـحـق بـتـبـاع الأمـيـر فـكـن لـهـم

تـبـعًـا لـتـصـبـح بـالمحـل الأعـظـم

واسـتـزر بـالـبـيـض الـحـسـان ولا يـكـن

لـك غـيـر هـمـة صـارم أو لـهـذم

المـتـقـي بـالـخـيـل كـل عـظـيـمـةٍ

والمـسـتـبـيـح بـهـن كـل عـرمـرم[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٣١.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وإذا كان المدح بهذه الفضيلة يفسر اعتماد الحكام على سيوفهم وغلبة الحروب على حياتهم، فإن ورودها في تهانئه لا يعود إلى الحرص على مراعاة ما يغلب على الممدوح في حياته ونشاطه فحسب، ولكنه يعود أيضًا إلى أنها من الفضائل الخلقية الأصلية التي تتفرع[1] عنها كثير من الفضائل التي كان الشعراء يبنون عليها المديح في مختلف العصور، ولعل المدح بالجود والكرم في الموروث الشعري يفوق من حيث الكثرة المدح بالشجاعة والإقدام لأنه الفضيلة التي تغري الشعراء وتحفز شاعريتهم فيسلكون إليها مختلف أساليب التجويد ويتنافسون في بناء الصور المجسدة لها، وما بناه الشيخ من المعاني المادحة بالجود لا يخرج عن هذا العرف الفني، كما يتبين من قوله:

إذا أطلعت كفاك عارض عسجدٍ
على سائل لم ترضيا برهامِهِ
غمامان مبيضان منذ براهما
لنا الله لم نحفل بسود غمامه
كأنك حوض المزن طأطأ نفسه
إلى ورده حتى ارتوى من سجامه
كأنك در البحر أصبح طافيًا
على الماء فاعتام الورى من تؤامه
كأنك ركن البيت أعطي قدرة
فسار إلى زواره لاستلامه
أفدت جزيل المال لما استفدته
وحكمت فيه الدهر قبل احتكامه
ولو نال ذو القرنين ما نلت من غنى
بنى السد من ذوب النضار وسامه

---

(١) نقد الشعر: ص ٦٩، ٧٢.

وهل يذخر الضرغام قوتًا ليومه

إذا ادخر النمل الطعام لعامه[1]

ويقرن أحيانًا الجود بالشجاعة في تصوير طريف فيصبح خلق الممدوح مركبًا من الفضيلتين:

إذا ضربت خيامك في مكانٍ

فذلك حيث يلتقط الجمانُ

كلا كفيك في سلمٍ وحربٍ

يكون الخوف منها والأمان

فليس بشاغل اليمنى حسامُ

وليس بشاغل اليسرى عنان[2]

وقد تجتمع الفضائل كلها فيه فيصبح بجوده وحزمه وحلمه وصبره وشجاعته للإنسان الكامل الذي تجسدت فيه كل المثل الأخلاقية:

وللحسن الحسنى فإن جاد غيره

فذلك فعل ليس بالمتعمدِ

وقد يجتدى فضل الغمام وإنما

من البحر فيما يزعم الناس يجتدي

فيا أحلم السادات من غير ذلةٍ

ويا أجود الأجواد من غير موعد

وطئت صروف الدهر وطأة ثائرٍ

فأتلفت منها نفس ما لم تصفد

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ٣٢٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٢١٥ و٢١٦

وعلمته منك التأني فانثنى
إذا رام أمرًا رامه بتأيد

ولولاك لم يسلم أفَاميَةَ الردى
وقد أبصرت من مثلها مصرع الردي

فأنقذت منها معقلاً هضباته
تلفع من نسج السحاب وترتدي

بأخضر مثل البحر ليس اخضراره
من الماء لكن من حديد مسرد(1)

لكن ما يلاحظه الدارس عند مقارنة نسبة استثمارالفضائل وتوزيعها في مدائحه أنه يخالف الشعراء المتقدمين وشعراء القصيدة المتبادية على الخصوص في التنويه بجود الممدوح وسخائه، ففضيلة الكرم والجود لا تشغل فيها إلا حيزًا صغيرًا بالقياس إلى الشجاعة التي تعتبر الفضيلة الغالبة فيها، وهي ظاهرة تجعله يخالف جل الشعراء المادحين، ويتميز من الشعراء الذين كانوا يشاركونه في الانتساب إلى مذهب التبادي الشعري. ويبدو من تتبع طريقة بناء معانيه المادحة أنه كان يسكت عامدًا عن ذكر فضيلة الجود، فإذا تعرض لها اكتفى بالإشارة المقتضبة إليها في مقطع قصير(2) قد يجمع فيه بينها وبين الشجاعة، أو يتحول فيه عجلًا إلى ذكر شجاعة الممدوح:

ستـرجع عنك وهي أعز إبل
إذا إبل أضر بها امتهان

لها فرح فويق الأرض أرض
ومن تحت اللجين لها لجان

---

(1) انظر: س. ز / شروح: ص ٣٥٢ و٢١٦.

(2) نفسه.

تــــرى مـــا نـــالـــت الأضـــيـــاف نـــزرًا
ولـــو مـلـئـت مـــن الـــذهـــب الجـفـــانُ
ويـطـلـب مـنـك مـــا هـــو فـيـك طـبـعٌ
ومـــطـــلـــوبٌ مـــن الـلـســن الـبـيـان
ومُمــتــحــنٍ لــقــاءَك وهـــو مـــوتٌ
وهـــل يـنـبـي عـــن المـــوت امـتـحـان[1]

وإذا نحن استثنينا المعاني التي نوه فيها بفصاحة الشعراء الذين مدحهم ونوه بشاعريتهم تظل الشجاعة الفضيلة التي اختارها دون غيرها لتكون الوجه الدلالي لمديحه. قد يبدو هذا العدول عن الجود إلى الشجاعة مجرد ميل فني إلى معنى دون آخر، لكن وضع هذا العدول في سياق التحولات التي مر منها فكره الأدبي، يكشف عن أنه كان متأثرًا بمؤثرات ثقافية تتجاوز الفعل الشعري إلى ما هو نفسي أخلاقي واجتماعي سياسي. لقد كان الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر نفسها يعتقد بأن المسوغ الوحيد لفن المديح هو الحب والمودة:

ولـــولا فـــرطُ حـــبـك مـــا ازدهـــانـــي
إلـــى المـــدح الـطـريـف ولا الـتـلاد[2]

أما التكسب به طمعا في المال فقد عده سلوكًا مذلًّا للنفس مخلًّا بالمروءة، وإذ كان المدح بالجود والسخاء هو الأسلوب الذي يعبد به الشاعر طريق الاستجداء[3]، فإن ابتعاد الشيخ عنه كان تلميحًا ضمنيًّا للمخاطب بأنه لا يستجديه، ودليلًا على أن غايته من المديح ليست التكسب ولا حثه على أن يكون سمحًا كريمًا. وخلافًا لشبهة «ذل السؤال» التي قد يجرها المدح بالجود على الشاعر الغني بقناعته، يبدو المدح

(١) انظر مثلًا: س. ز / شروح ص ١٨٤ - ١٨٦.
(٢) نفسه/ نفسه: ص ٣٢٤.
(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم، وانظر القصيدة عند مهيار الديلمي: ص٨٢ و١٥٧.

بالشجاعة حثًّا على الفضيلة التي كان الشيخ يراها الأولى بأن يتحلى بها الحكام في عصره قبل السعي إلى التحلي بما سواها من السجايا والشيم. فقد نشأ الشاعر الضرير وهو يسمع عن أخبار جيوش النصارى التي كانت تنتهك أعراض المسلمين في بلاد الشام وتستبيح أعراضهم وتغتصب أراضيهم، وعن الجبن الذي كان يملأ النفوس - رعية وحكامًا - فيثلم سيوفهم ويوهمهم بأن الفرار[1] والتراجع أحلى وألذ من مرارة الثبات والإقدام، وأن محالفة النصارى ضد إخوانهم في الدين أبقى على النفس من محاربتهم. والمعرة لاحقة بكل مسلم يرضى بذل الفرار أو مهانة الخنوع وإن مدح جوده وفصاحته، وأجدر المسلمين بالثناء والمدح - لديه - فارس يجاهد بسيفه حاميًا أعراض المسلمين:

وأقسم لو غضبت على ثبيرٍ

لأزمع عن محلته إرتحالا

فإن عشقت صوارمك الهوادي

فما عدمت بمن تهوى اتصالا

حفظت المسلمين وقد توالت

سحائب تحمل النوب الثقالا

وصنت عيالهم إذ كل عين

تعد سواد ناظرها عيالا[2]

ومخلصًا أراضيهم من طغيان الكفر:

فأنقذت منها معقلاً هضباته

تلفع من نسج السحاب وترتدي

---

(١) انظر سخريته اللاذعة في الصاهل والشاحج من مختلف طبقات الأمة الإسلامية وهي تصاب بالهلع وتحتمي بالفرار لمجرد أن شاع الخبر غير اليقين بأن رئيس الروم سيغزو بلادهم بعد عدة شهور.

(٢)س. ز / شروح: ص ٩٤و ١١٠.

بأخضر مثل البحر اخضراره

من الماء لكن من حديدٍ مسردِ

كأن الأنوق الخرس فوق غباره

طوالع شيبٍ في مفارق أسود[1]

وهذه الشيمة النبيلة لا تكتسب بعد قوة الايمان إلا بفضيلة واحدة هي الشجاعة، وليس يحق الفخر إلا إذا كان تباهيًا بها:

دع اليراعَ لقومٍ يفخرون به

وبالطوال الردينيات فافتخرِ

فهن أقلامك اللاتي إذا كتبت

مجدًا أتت بمداد من دم هدر[2]

وقد قاده تمجيده لهذه الفضيلة وحثه الممدوحين على التحلي بها إلى أن جعل إحدى سقطياته المطولة مقطعًا مادحًا وحيد المعنى لم يخرج فيه عن التنويه بشجاعة الممدوح وهو يستهل القصيدة[3] بقوله في أول بيت:

أدنى الفوارس من يغير لمغنمٍ

فاجعل مغارك للمكارم تكرمِ

ويختمها بقوله في البيت الواحد والثلاثين:

حتى تركن الماء ليس بطاهرٍ

والترب ليس يحل للمتيممِ

إلا أن إعجابه بهذه الفضيلة التي تعد شرطًا في وجود الفارس المقدام لم يمنعه - كما يتضح من مطلع هذه القصيدة - من أن يبدي رفضه الضمني لها واحتقاره

(١)س. ز / شروح: ص ٣٦١ و٣٦٤.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٥٦

(٣) انظر على التوالي في: نفسه/ نفسه: ص ٣٢٧ و٣٤٩.

لصاحبها إذا كانت ستقوده إلى الظلم والغصب وسفك الدماء، لأن الوضاعة لا يمحوها الإقدام إذا كان الفارس يغير طمعًا في الغنيمة لا سعيًا وراء مكرمة، والجهاد ضد النصارى غاية المكارم. ولذلك نجده عندما يعود إلى النظم المجود في آخر حياته مخصصًا ديوانًا بأكمله لهذا المعنى الذي كان قد تعلق به في مدائح السقط، يؤثر ألا يشخص الشجاعة من خلال السيف الذي قد يكون للظلم وقتل النفوس بغير حق، ولكن من خلال الدرع فقط، لأنها لا تتخذ إلا حماية للنفس والعرض، ولم يكن الشيخ يطلب من الشجاع مكرمة أبعد من الجهاد حماية لأعراض المسلمين.

٥ - **شخصية أبي العلاء في مدائحه:** لعل أبا العلاء كان من بين الشعراء القلة الذين يمكن أن تعد أشعارهم وثيقة تستشف منها بعض ملامح شخصياتهم وطباعهم، كرفض مهانة التكسب والزهد في أموال الممدوحين، ورغم ذلك لا يستطيع أي دارس للشعر العباسي أن يزعم أنه قادر على أن يتعرف كل جوانب الشخصية الإنسانية للشاعر اعتمادًا على أشعاره.

فعالم الكتابة الشعرية في عصرالصناعة المكتسبة عالم مفتعل يتحرك فيه الشاعر بشخصية فنية ثانية غريبة كلًّا أو بعضًا عن الشخصية الإنسانية الحقيقية ومعاييرها الاجتماعية الأخلاقية، وكل ما يستطيعه الدارس معرفة ملامح الشخصية الفنية التي تتجلى شعريًّا فتلبس صاحبها لباسًا لا يبدو منه إلا وجه الشاعر المستعارُ، لذا نكتفي في تعرضنا لشخصية أبي العلاء بالوقوف عند وجهها الفني كما تجلى في فن المديح الذي كان الشيخ يعده أكثر الأغراض دلالة على حذق الشاعر في صناعته وخبرته بأساليب تجويدها. ويتجلى اشتغال هذا الوجه في مدائحه من خلال مظهرين متمايزين: نظري يتعلق بالشاعر نفسه، وعملي يتعلق بمنجزه.

أ - **الشخصية الفنية النظرية:** والمقصود بها الشخصية المفاخرة التي يصبح الشاعر بها، في المدحة ندًّا للممدوح بل ومتعاليًا عليه بما يتباهى به في القصيدة من

فضائل ومروءة وبما يمنه عليه من مديح. وهو سلوك فني قديم ظهر عند فحول الشعر القديم وأصبح عرفًا فنيًّا لدى شعراء القصيدة المتبادية منذ أصله أبو تمام في خواتيم قصائده التي جعل الفخر فيها بشاعريته شبه مطرد، ورسخه أبو الطيب في مدائحه التي جمع فيها بين الإفراط في الشكوى من الدهر وذمه وذم أهله، وبين الفخر بالقناعة والصبر ورفض الذل، والتباهي بأشعاره التي لا يلحق غبارها شاعر.

وكانت قصيدة مهيار النموذج المكتمل لهذا العرف الذي يسميه عبد الله الطيب البطولة الشعرية[1] وهو عرف كان يسمح للشاعر المادح بهتك (حجاب البعد عن الممدوح للجلوس معه في مرتبة واحدة، يسره الشاعر فيها برأي الناس الحسن فيه)[2] وهو يمن عليه في الحين نفسه بمديحه السار. وإلى هذه الشخصية الفنية لمح ابن رشيق[3] حين عد من فضائل الشعر أن الشاعر يخاطب الملك الممدوح بالكاف وينسبه إلى أمه فلا يواخذه على ذلك، ويكذب فلا يعاب عليه الكذب.

ولم يكن الشعراء المادحون المتبادون يجهلون أن تعاليهم يخالف آداب المخاطبة التي يتطلبها مقام الممدوح، لكنهم كانوا يعتقدون أن في ذلك إعظامًا له. فالممدوح رجل جليل القدر عظيم الشأن لا يجالس إلا عظيمًا مثله، وظهور الشاعر بمظهر السوقي المحتاج لن يكون إلا إساءة إلى هذا المقام. لقد كان الشيخ يجعل منزلة الممدوح خارجة عن القياس تعلو فوق رتب الناس[4] ولا تناسبها، لكنه لم يكن يتردد في أن يستثني نفسه منهم ويؤثرها بالثناء الصريح والتنويه بفضائلها قبل أن يتفضل على الممدوح بنيظر ذلك، مذكرًا إياه بأنه شاعر يملك من كنوز القناعة ما يغنيه عنه وعن عطائه:

أفـــوقَ الـــبـــدرِ يــوضــع لــي مــهــادُ
أم الجـــــوزاء تحـــت يـــدي وســـادُ

---

(١) القصيدة المادحة: ص ١٣، وانظر مجلة المناهل / عدد ١٣ / السنة الخامسة – دجنبر ١٩٧٨: ص ٣٥، ٥٠.
(٢) التماسة عزاء: ص ١٥١.
(٣) العمدة: ١/٢٢، ٢٥.
(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٩٤.

قنعت فخلت أن النجمَ دوني

وسيانَ التقنُّع والجهاد

رويدك أيها العاوي ورائي

لتخبرني متى نطق الجماد

أأخمل والنباهة فيَّ لفظٌ

وأقتر والقناعةُ لي عتاد

ولو قيل اسألوا شرفًا لقلنا

يعيش لنا الأمير ولا نزاد[1]

ولا ينكر الشيخ أن المعاني التي يمدح بها ممدوحه مستمدة من معاليه ومجده، لكنه يعتز بأنه وحده الشاعر القادر على اصطياد هذه المعاني الشاردة ليبني منها ثناء يظل على علاه حبيسًا:

ركبت العاصفات فما تجارى

وسدت العالمين فما تساد

متى أرم السها بك أنتظمه

كأن هواك في سهمي سداد

تذود علاك شراد المعاني

إلي فمن زهير أو زياد

إذا ما صدتها قالت رجالٌ

ألم تكن الكواكب لا تصاد

من اللاتي أمد بهن طبعٌ

وهذبهن فكرٌ وانتقاد[2]

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٢٨١، ٢٨٣، ٢٨٦، ٢٨٧، ٢٨٨

(٢)نفسه/ نفسه: ص ٣٢٠، ٣٢٣ .

إن أسمى ما يثنى به على الممدوح سعيه وراء المعالي، ولا تجدي هذه المعالي صاحبها إذا غاب الشاعر الذي يمجده، أما الشاعر فقد أصبح بشخصيته الفنية القدوة التي يتعلم منها الممدوح كيف يدرك المعالي، واللسان البليغ الذي يمن عليه بتسيير ذكرها بين الناس وتخليدها:

وفـــيٌّ لمـــن رام المـــعـــالـــي بـقـيـةٌ

وعـــنـــدي إذا عــــيَّ الـبـلـيـغ مـقـالُ

فهذا (منه تمدح، أي أنا الذي بقيت في بقية من خلال المعالي فليقتد بي من يروم المعالي، وأنا البليغ أبلغ ما أرومه من ذكر المعاني إذا عجز البلغاء)[1]. وقد يبدو تجلي الشخصية الفنية في مدائحه من خلال مقاطع الفخر باكتمال الفضائل الخلقية والمن على الممدوحين بجودة الأشعار، محدودًا من حيث الكم إذا ما قيس بنظيره في قصائد أبي تمام وأبي الطيب ومهيار الديلمي، لكن ذلك لا يعد خروجًا عن مذهبهم في البطولة الشعرية، لأنه لم يكن مخالفة فنية مقترنة بالإنجاز نفسه، ولكنه كان ثمرة لتصرفه اللاحق في المنجز السقطي عند إخراجه وإملائه في مرحلة التوبة من الشعر.

فالمصادر تذكر أن الشيخ كان يكره أن يملي هذا الديوان لأنه مدح فيه نفسه[2]، وأنه كان يسقط منه بعض ما ندم عليه من مبالغات وكذب وادعاء. والراجح أن عدم اطراد بروز «بطولته الشعرية» في مدائحه يعود إلى أنه أسقط الأبيات التي تتضمنها عندما اعتزل مكتفيا منها بما يعرف بالمذهب الفني الذي كان ينتسب إليه عند اشتغاله بالشعر. لكن مشاركته باقي شعراء التبادي في هذه البطولة، لم تخل من تميز تمثل في أن شخصيتيه الفنية والإنسانية بدتا متقاربتين، فافتخار أمثال أبي الطيب ومهيار بالقناعة وعزة النفس والصبر على الجوع صونا لماء الوجه تنفيها في القصيدة نفسها استغاثة صاحبها بالممدوح واستجداؤه إياه في مقطع صريح الدلالة على أن الطمع

(١) التنوير: ٢/ ٢٠. وانظر البيت في: س. ز/ شروح: ص ١٠٦٦.

(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني، ومقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

والشره وحب المال هي الخلل التي يحق للشاعر المتقانع أن ينسبها صادقًا إلى نفسه، أما الشيخ فقد استطاع برفضه التكسب بالشعر أن يجعل بطولته الشعرية بطولة أخلاقية حقيقية، وهي فضيلة قلما يتحلى بها شاعر مادح.

ب - **الشخصية الفنية العملية**: وأقصد بها مظاهر الارتياح الفني التي يصطبغ بها المديح عندما تتوافر فيه الشروط التي تجعل الشاعر مرتاحًا إلى وجهة ثنائه، والغالب على الشعراء المادحين - خصوصًا المتبادين منهم - أن ارتياحهم لا يكون إعجابًا بالممدوح نفسه أو فضائله، ولكن إكبارًا لخطورة المنصب الذي يحتله. ويظهر أثر هذا الإكبار في حرصهم على أن يوفروا لقصائدهم كل عناصر التجويد، وتَتَبُّعِهم مختلف المعاني المادحة التي استجاد النقاد المجيء بها. قصدًا ستيفائها داخل القصيدة الواحدة في مقطع مادح طويل.

وإذا كان الشيخ قد عبر كغيره من المتبادين عن انشراحه الفني في مدائحه من خلال الأوزان الشريفة القوية والقوافي المطربة المستعذبة والجمل الشعرية الجزلة المُلَيَّنة التي وفرها لها، فإن تصوره لغاية المدائح كان مختلفًا عن تصورهم لها، فالارتياح الفني الذي كان يظهره فيها لم يكن تعلقا بالمنصب السياسي ولكن بشخص الممدوح نفسه وبالفضائل التي يتحلى بها حاكمًا كان أم شاعرًا أديبًا. ويظهر أثر هذه المخالفة في ابتعاده عن نزعة استقصاء المعاني المادحة وميله إلى الاكتفاء منها بأقربها إلى حقيقة الممدوح ولو قصرت على معنى وحيد كالشجاعة أو وقة الشاعرية.

وتضييق حقل المعاني المادحة يبدو معارضًا للتنويع الذي يمليه الانشراح باعتبارهذه المعاني سبيلًا من سبل التجويد، ورغم ذلك لا يبدو نقصانها مخلًّا بالجودة، فالشاعر قد وفر لها من أساليب المبالغة الشعرية ما أغنى عن الاستيفاء، لأنه كان يستطيع أن يجعل المعنى الوحيد يبني من علياء الممدوح ما قد لا تبنيه المعاني المادحة مجتمعة، كقوله:

متى يذمم على بلدٍ بسوطٍ

فقد أمن المثقفة النهالا

فالبيت (قد اشتمل على مدح تفوح منه روائح السلطنة، لأن تعميم مدينة بالرحمة لا يتصور إلا من الملوك)[1]. ويحقق الشاعر بالاحتمالية الدلالية [2] ما يحققه بالمبالغات، فالمعنى المحتمل متعدد بالضرورة، والتعدد الاحتمالي إغناء له داخل الحقل الواحد وخروج به عن أحاديته دون أن يكون ذلك مقترنًا بالانتقال إلى حقل جديد، فالليل في القفار المهلكة التي يتيه فيها الموت نفسه بظلمتها اعتقد أنه سيخلد فيها فتى أسود الشعر، فلما رأى الممدوح أو (فلما نظر إليه الممدوح) الذي حل بهذه البلاد، شاب خوفًا منه، (أو انتقل إليه إشراق وجهه فابيض وأصبح نهارًا:

رجا الليل فيها أن يدوم شبابهُ

فلما رآها شابَ قبل احتلامِهِ[3]

والموصوف هيبة الممدوح أو طلاقة محياه وتلألؤ بشره[4]. وكل وصف احتمل من هذه «معنى مادح» مستقل بنفسه. إن البروز القوي لشخصية الشيخ الفنية في مديحه شاهد على عنايته الخاصة بهذا الفن، لأنه كان يعده محك الشاعرية والقريحة رغم شبهة التكسب التي تلازمه، إلا أن هذه العناية تظل محصورة من حيث الإنجاز في الأشعار التي نظمها في مرحلة انتسابه إلى الشعر أي «السقطيات». أما ديوان اللزوم الذي عاد فيه إلى الموزون، بعد سكوته مدة عن قول الشعر، فقد كانت نظرته إلى المديح فيه تابعة للموقف الأخلاقي الرافض الذي اتخذه من صناعة الشعر وأكاذيبها:

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٣. وانظر البيت في: ص ٦٢.

(٢) انظر ما تقدم في المبحث الأول من هذا الفصل عن الدلالة الهيولانية.

(٣)س. ز/ شروح: ص ٥٠١.

(٤) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٢.

وأحسن من مدح امرئ الصدق كاذبًا

بما ليس فيه رميه بالمشاتمِ[1]

فالمديح هجاء خفي وذم للممدوح لأنه ثناء كاذب يعلم الشاعر والممدوح كلاهما أنه بهتان تفضحه الرذائل التي عمت:

يكفيك أن المدحَ فيك يرى

كذبًا وذمًّا في العقول حكم[2]

وأولى بمن يعلم من نفسه ذلك أن يرد الشعراء عن بابه إلا أن يكون راغبًا في أن ينبه بالثناء الكاذب على رذائله:

ومدحك المرء بالأخلاق يعدمها

للحرِّ ذي اللب تبكيت وتخجيلُ[3]

ولا ينفي الشيخ أن أهل الفضيلة والخير قد يوجدون، لكن سيماهم الزهد في المديح لأنهم يجعلون أفعالهم خالصة لله لا لكسب الثناء كما يتبين من قوله:

إذا ما فعلت الخير فاجعله خالصًا

لربك وازجر عن مديحك ألسنا[4]

وقوله:

وأقل عبئًا من جلوس ممدحٍ

للوفد يقصد أن يروح مؤبنا[5]

إن المديح الذي كان الشعراء يثنون به على الآدميين يبدو أكبر من قدرهم كلهم، لكنه عندما يصرف إلى الله سبحانه يصبح مقصرًا عن أن يبلغ مدى صفاته وملكوته:

---

(١) اللزوم: ٢/ ٤٤٢.

(٢)نفسه: ٢/٤٨٢.

(٣)نفسه: ٢/٢٦٨.

(٤)نفسه: ٢/٥١٢.

(٥)نفسه: ٢/٥٢٩.

يــا أيــهــا الــنــاس جــاز المــدح قــدركــم

وقــصــرت عــن مــدى مــولاكــم المــدح[1]

وهذا ما جعل الشيخ يدرك أن مديحه لن يكون مريحًا إلا إذا توجه به إلى مولى الموالي الغني عن كل المادحين:

إذا مــدحــوا آدمــيًّــا مــدحــ

ــت مــولــى المــوالــي ورب الأمم

وذاك الــغــنــي عــن المــادحــين

ولــكــن لــنــفــسي عــقــدت الــذمم[2]

هذا التحول في النظر إلى قيمة المديح جعل دواوينه الأخرى تخلو كلها من هذا الغرض في صورته الفنية المعروفة لدى الشعراء، لأنه انصرف فيها عن مدح البشر إلى أغراض أخرى بعيدة عما يتطلبه تجويد الشعر.

وإذا جاز أن نتوسع في فهم هذا الغرض، فإن ما احتفظ به الشيخ منه في مرحلة العزلة الوجه الأخلاقي فقط، فاللزوميات ديوان في مدح الفضيلة والخير، والدرعيات شعر يمدح الدروع حثا على الجهاد، أما الممدوح البشري فقد اختفى من نظمه بعد تنكره للشعر فلم يظهر مرة ثانية في موزونه. لكن الجديد الذي يلاحظ في هذه المرحلة ظهور شخص الرسول ﷺ باعتباره الممدوح البشري الوحيد الذي خصه الشيخ بالمدح، وأقصد قوله في اللزوم:

دعــاكــم إلــى خــيــر الأمــور مــحــمــدٌ

ولــيــس الــعــوالــي فــي الــقــنــا كــالــســوافــلِ

حــداكــم عــلــى تــعــظــيــم مــن خــلــق الــضــحــى

وشــهــب الــدجــى مــن طــالــعــات وآفــل

---

(1) اللزوم: ١/ ٢٨٥.

(2) نفسه: ٢/ ٤٩١.

وألـزمـكـم مـا لـيـس يـعـجـز حـمـلـه
أخـا الـضـعـف مـن فـرضٍ لـه ونـوافـل
وحـث عـلـى تـطـهـيـر جـسـمٍ ومـلـبـسٍ
وعـاقـب فـي قـذف الـنـسـاء الـفـواضـل
وحـرم خـمـرًا خـلـت ألـبـاب شـربـهـا
مـن الـطـيـش ألـبـاب الـنـعـام الجـوافـل
يـجـرون ثـوب المـلـك جـرَّ أوانـسٍ
لـدى الـبـدو أذيـال الـغـوانـي الـروافـل
فـصـلـى عـلـيـه الـلـه مـا ذر شـارقٌ
ومـا فـت مـسـكًا ذكـره فـي المحـافـل[1]

وهي قطعة لم تشتهر ولم يعد الشيخ إلى مثلها رغم أنها كانت مهيأة لأن تكون نواة لديوان كامل في المديح النبوي، والمعيار الأخلاقي يحث على مثل هذا المديح، والشيخ نفسه قد ذكر في خطبة السقط وهو يعتذر عن غلوه فيه، أنه يصرف بعض هذا الغلو إلى من يصلح له من المخلوقين.

وما نذهب إليه في اكتفائه بهذه القطعة الشعرية الفاردة، أنه لم يكن نتيجة زهده في مدح شخصه ﷺ أو استهانته بهذا النوع من الشعر، فقد ترحم على طفيل الغنوي، لأن بعض الرواة زعم أنه أدرك الإسلام وروي له مدح في النبي ﷺ [2]، وأدخل الأعشى الجنة رغم جاهليته لما روي له في مدحه ﷺ [3]، وإنما كان ذلك الاكتفاء تنزيها له عليه السلام عن أن يمدح بنظم موزون متوسط يمنعه الدخول في الخير من أن يكون مجودًا. وقد دل لومه لحسان على عدم استحيائه من التغزل

(١) اللزوم: ٢/٣٢٢.
(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٤٢.
(٣) نفسه: ص ١٨١.

وذكرالخمرة في مدحه الرسول ﷺ [1] على أنه لم يكن يستحسن أن تستهل المدائح النبوية بالعبث الذي تعود الشعراء أن يستهلوا به مدائحهم في الحكام والرؤساء.

وإذا كان الشيخ لم يشارك من خلال الإنجاز في بناء قصيدة المديح النبوي الجديدة[2]، فإن تنبيهه على ما يجب أن تبتعد عنه المقدمات في هذه القصيدة يعد تعطيلا نقديا لطريقة كعب في مدح الرسول وحثا للشعراء على البحث عن طريقة أخرى تليق بمقامه ﷺ .

وقد اهتدى الشعراء اللاحقون فعلًا إلى هذه الطريقة[3]، فقد أوضح ابن حجة الحموي (أن الغزل الذي يصدر به المديح النبوي يتعين على الناظم أن يحتشم فيه ويتأدب ويتضاءل، ويتشبب مطربًا بذكر سلع ورامة وسفح العقيق والعذيب، والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المرد والتغزل في ثقل الردف ورقة الخصر وبياض الساق، وحمرة الخد وخضرة العذار وما أشبه ذلك)[4].

ورسخت عائشة الباعونية هذا الاختيار من خلال ذهابها إلى أن الواجب (في غزل المديح النبوي أن يحتشم فيه، ويتشبب بذكر الجهات الحجازية من سلع ورامة والبان والعلم وذي سلم وما في معناها، ويطرح ذكر التغزل في الردف والخصر والقد والخد ونحو ذلك، فإن سلوك هذا الطريق في المدح النبوي مشعر بقلة الأدب)[5]، وقلة الأدب هذه هي ما عابه الشيخ على حسان في مدحه للرسول ﷺ .

لقد أبان الشيخ عن أنه كان رغم رفضه للتكسب بالشعر خبيرًا بفن المديح ومسالكه تصورًا وإنجازًا، لكن حدود هذا الفن من حيث هو منجز ظلت محصورة في

---

(١) رسالة الغفران: ص ٢٣٥.

(٢) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة: مجلة القرويين / العدد: ٥ / ١٤١٤ - ١٩٩٣: ص ٢٣٧.

(٣) انظر تفصيل الكلام على ذلك في القصيدة عند مهيار: ص ٦٨٧.

(٤) خزانة الأدب: ص ١١.

(٥) الفتح المبين: ص ٣١٢. وانظر المجموعة النبهانية: ص ١٠.

أشعاره التي قالها قبل أن يعتزل ويعلن رفضه للقريض ورذائله، وهي الأشعار التي حرص على أن يميزها بأن وسمها بسقط الزند.

II - **الفخر والتعريض والهجاء:** آثرنا أن نتعرض لهذه الفنون الثلاثة في مبحث واحد لارتباط التعريض في منجز الشيخ الشعري بالفخر في معظمه، وقربه دلاليًّا من الهجاء.

١ - **الفخر:** وقد كان كالمديح فنًّا من الفنون المتأصلة في الشعرالعربي القديم، لفاعليته الاجتماعية القوية في الوسط القبلي الذي كانت فيه المناقضات والمساجلات تستنفد من نشاط العربي أكثر مما يستنفده الثناء والتمادح، لكن تحول نمط الحياة بعد مجيء الإسلام، وتفكك البناء الاجتماعي القبلي بعد سقوط بني أمية وامتزاج الجنس العربي بمن سواه من الأعاجم جعلا هذا الغرض يتراجع والاهتمام به يضعف لاختلاف أصول الشعراء وافتقار الكثير منهم إلى المتكآت الاجتماعية التي تستمد منها المفاخرات.

ولعل هذا التراجع يفسر سكوت قدامة عنه(١). وكان من آثار هذا التحول أن حل الفخر الوظيفي(٢) المتمثل في البطولة الشعرية محل الفخر الصريح من حيث هو غرض مستقل بالقصيدة، بعد أن أصبحت هذه البطولة هي الوسيلة التي يستطيع الشاعر بها أن يرضي نزعة التباهي والمفاخرة دون أن يحاسب اجتماعيًّا على ما قد يكون ادعاء. لكن الشيخ بنسبه العربي العريق وفضل أسرته أبًا وأجدادًا كان يملك المؤهلات الاجتماعية التي تسمح له بأن يفتخر ويفاخر وهو واثق من أن بعض ما يتباهى به قد توافر له حقيقة. ويتضح من قصره فخرياته على سقط الزند دون دواوينه الأخرى، أنه كان يعده كالمديح مظهرًا للحذق بالصناعة وتجويدها.

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ٦١، حيث يتضح أن المؤلف اكتفى بذكر المديح والهجاء والمراثي والنسيب دون الفخر.

(٢) انظر في ما يأتي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

ونفرق في سقطياته بين نوعين من الفخر: وظيفي فرضته شخصيته الفنية على البناء الشعري الهيكلي في مدائحه وقصائده التي قالها قبل الرحلة إلى بغداد، وآخر صريح مستقل بالقصيدة أو القطعة.

وما جاء في الديوان من هذا الأخير قليل بالقياس إلى المديح، إذ لم يتجاوز في مجموعه ست قطع. ويبدو من تفاوت هذه القطع في الطول والقصر، والنفس الانفعالي الغاضب الذي يتميز به بعضها بالقياس إلى هدوء بعضها الآخر، أن بعضها مفاخرات حقيقية قد يكون لعاهته ونفسيته تأثير فيها[1]، وأن بعضها الآخر كان كالمديح لشحذ القريحة واكتساب الحذق في الصناعة من خلال النظم في كل الأغراض المشهورة بين الشعراء.

ويفهم من كلام الشيخ أنه كان يعد الفخر مديحًا يوجه في الثناء إلى النفس[2]، وإلى ذلك يذهب النقاد حين يرون أن الافتخار (هو المدح نفسه، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار)[3]، ولذلك كانت المعاني الفخرية فيه في معظمها هي نفسها معاني المديح: (كلهم كان خضيب الأسلة، معمل الفرس واليعملة في البيداء المجهلة، موقد النار المشتعلة للطارق والنزلة...)[4]. ويتضح من القطع التي نظمها أنه حاول أن ينسب إلى نفسه كل الفضائل، وذلك ما لم يحظ به الممدوحون في مدائحه الصريحة. ويمكن إرجاع هذه الفضائل إلى شيمة مركبة هي بعد الهمة أو ما عبر عنه بعشق المجد والسعي إليه. وقد جعل الطريق إليه أربع فضائل تتفرع عنها معظم السجايا النبيلة وترد إليها:

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٩٦.

(٢) انظر شرح التبريزي / شروح: ص ٣، حيث ينقل قول أبي العلاء عن السقط: (مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه).

(٣) العمدة: ٢/١٤٣.

(٤) الفصول والغايات: ص ٨٣.

ألا فـي سبـيـل المـجـد مـا أنـا فـاعـلُ

عــفــافٌ وإقـــــدامٌ وحــــزمٌ ونــائــلُ

أعــنـــدي وقـــد مـــارســت كـــل خــفـيـةٍ

يــصــدق واشٍ أو يــخـيـب ســائــل[1]

والعفاف – لديه – سجية لا ترتبط فحسب بالطهر الأخلاقي والبعد عن الفواحش، ولكنها تمتد لتصبح قدرة على مقاومة كل أنواع الإغراء أمرًا بالسوء كان أو إشباعًا لغريزة الطمع والجشع. وليس احتقار النفيس والمغريات المادية إلا تجليًا لهذه القدرة:

ولـــو أن الـــنــجــومَ لـــديَّ مـــالٌ

نــفــت كــفــاي أكــثـرهــا انــتــقــادا[2]

واحتقار النفيس تحد لكل أنواع الإذلال التي يمكن أن تستهدف النفس، وسمو بها إلى شيمة «العزة» التي تصبح كل نفس بها هاديًا لا يتيه عن المعالي، وكذاك نفس الشيخ بعزتها لا تتيه عنها:

ولـــي نــفــسٌ تحـــلُّ بـــي الـــروابـــي

وتـــأبـــى أن تحـــل بـــي الـــوهـــادا

تمـــد لــتــقــبــض الــقــمــريــن كــفًّــا

وتحــمــل كــي تــبــذ الــنــجــم زادا[3]

وتتعدد المظاهر الفنية التي يشخص بها الشاعر فضيلة الإقدام في فخره، ومن هذه المظاهر في أسفاره الطويلة وتجواله واقتحامه – غير خائف – مهالك البادية حيث لا رزق ولا نعمة ترجى إلا نبل أخلاق الأعراب:

(١)س. ز/ شروح: ص ٥١٩.

(٢)نفسه: ص ٥٦٢.

(٣)نفسه: ص ٦٠٠، ٦٠١

تـــذكـــرت الـــبــــداوة فـــي أنـــاس

تـــخـــال ربـيـعـهـم سـنـــة جـمـــادا

طـلـعـت عـلـيـهـم والـــيـــوم طـفـلٌ

كـــأن عـلـــى مـشـارقـــه جـســـادا[1]

وإشارته إلى أنه أطل عليه في الفجر تلميح إلى أن سفره كان ليلًا، وسرى الليل إدلاج في بحر مخوف لا يحتمل هوله إلا نفس شجاع يجعل أنسه الليل المخوف ذاته:

ولـــيـــلان حـــال بـالـكـواكـب جـــوزه

وآخـــر مـــن حـلـــي الـكـواكـب عـاطـلُ

قـطـعـت بـــه بـــحـــرًا يـعـب عـبـابـه

ولـــيـــس لـــه إلا الـتـبـلـج سـاحـل

مـــن الـــزنج كـهـل شـــاب مـفـرق رأســه

وأوثـــــق حـــتـــى نـهـضـه مـتـثـاقـل[2]

ولم يغب عن ذهن الشاعر أن الكاشح الحاسد قد يعد سرى الليل هروبًا من لهيب الشمس وحر الهجير، ولذلك نجده يتم حلقة السفر والتجوال بجعل إقدامه على رحيل الهواجر مفخرة أخرى له تفحم الحاسدين:

وقـــد أغـتـدي والـلـيـل يـبـكـي تـأسـفًـا

عـلـى نـفـسه والـنـجـم فـي الـغـرب مـائـلُ

بـــريـــح أعـيـــرت حـــافـــرًا مـــن زبـرجـدٍ

بـهـــا الـتـبـر جـسـم والـلـجـين خـلاخـل

كـــأن الـصـبـا ألـقـت إلـــي عـنـانـهـا

تـــخـــب بـسـرجـي مـــرة وتـنـاقـل

(١)س . ز / شروح: ص ٥٧٨، ٥٨٠ .

(٢)نفسه: ص ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٥

إذا اشتـاقت الخـيـل المـنـاهـل أعـرضـت

عـن المـاء فـاشـتـاقـت إلـيـهـا المـنـاهـل[1]

وما يلفت الانتباه أن رحلة الفخر- ليلًا كانت أم نهارًا - تكون خلافًا لرحلة النسيب على الخيل لا على الإبل، وإذا كان شاعر النسيب يحتمي من قيظ الهاجرة بناقته، فإن شاعر الفخر آثر أن يتخذ الفرس الظل الذي يقيه من الشمس وإن امتطى بعض صحبه النوق:

بِـتـنـا فـريـقٌ فـي سـروج ضـوامـرٍ

مـنـا وآخـر فـي رحـال عـرامـسِ

ولـقـد أظـل تـظـلـنـي وصـحـابـتـي

والـشـمـس مـثـل الأخـزر المـتـشـاوس

خـيـلٌ شـوامـس فـي الجـلال إذا هفت

ريـحٌ وإن ركـدت فـغـيـر شـوامـس[2]

واختياره الفرس فخر خفي بالفروسية التي تعد أحد أوجه الشجاعة. وقد تقدمت الإشارة إلى أن الشيخ كاد يقصر مديحه على هذه الفضيلة، وأنه كان يراها أسمى ما يفتخر به المفاخر[3]. لكن يبدو أن عاهة العمي كانت تحول دون التباهي بفضيلة تعد الصحة والسلامة من بعض العاهات شرطًا في التحلي بها، ولذلك نجده يتحاشى ادعاء ما يكشف عجزه وعماه عن تعذره، وذلك بالخروج من الفخر بصيغة المفرد إلى الافتخار بصيغة الجماعة ناسبًا الشجاعة التي عشقها إلى قومه الذين جمعوا إلى الإقدام العز والغلبة والغنى عن الآخرين، وليس الشاعر إلا واحدًا من هؤلاء:

وأي عـظـيـمٍ راب أهـل بـلادنـا

فـإنـا عـلـى تـغـيـيـره قـدراءُ

---

(١)س . ز / شروح: ص ٥٣٨، ٥٤١ .

(٢)نفسه: ص ٤٠٣، ٤٠٧، ٤٠٨.

(٣) انظر قوله: دع اليراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فافتخر. نفسه/ نفسه: ص ١٥٦ .

ولسنا بفقرى يا طغام إليكم

وأنتم إلى معروفنا فقراء(1)

ويبدو هذا الاحتماء بالجماعة واضحًا في تغير ضمير المتكلم المفاخر في قوله:

إن فسدت من زمن نيةٌ

أو ظهرت منه خبيات

فالأعوجيات لنا عدةٌ

تقدمهن الأرحبيات(2)

لكن تعذر الافتخار الفردي بالفروسية لم يمنعه من التباهي بنوع آخر منها، هو فروسية القلم الذي يلحق بالأعداء جروحًا لا يختلف وقعها عن وقع الرماح والسيوف:

رب رماحٍ طعنت في العدى

وهي الرماحُ القصبيات(3)

وعندما يتخذ الفخر فروسية القلم واللسان سندًا له، يصبح فارس الميدان الذي يصول وحده دون أن يجرؤ فارس آخر على التعرض له أو مجاراته:

وإني وإن كنت الأخير زمانهُ

لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ

ولي منطقٌ لم يرض لي كنه منزلي

على أنني بين السماكين نازل

لدى موطنٍ يشتاقه كل سيدٍ

ويقصر عن إدراكه المتناول(4)

---

(1)س. ز/ شروح: ص ٣٩٨، ٤٠١ .

(2)نفسه: ص ٨٤٢ .

(3)نفسه: ص ٨٣٧ .

(4)نفسه: ص ٥٢٥، ٥٢٧

ومما قد يحمل على الشجاعة الجود والكرم، وهي فضيلة تتلف الأموال وتفنيها كما يفني المحارب أعداءه، وتحلي الشاعر بها لا يتجلى في عدم رده السائل خائبًا فحسب، ولكن في رفضه كل نعمة لا يشاركه غيره في الاستمتاع بها:

ولو أنــي حــبـيت الخـلـد فـردًا

لمـا أحـبـبـت بـالخـلـد انـفـرادا

فـلا هـطـلـت عـلـي ولا بـأرضـي

سـحـائـب لـيـس تـنـتـظـم الـبـلادا[1]

ومثل الجود في القرب من الشجاعة، الحزم الذي يعد شجاعة هادئة يقيدها العقل والتبصر، ويديمها التجلد والتصبر فيكون الثبات وعدم الاستسلام مظهرًا لها:

أفـلُّ نـوائـبَ الأيـام وحـدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا

وقـد أثـبـت رجـلـي فـي ركـابٍ

جـعـلـت مـن الـزمـاع لـه بـدادا[2]

وعندما تتوافر لمفتخر هذه السجايا كلها ويأتي شرف النسب ليزيده فخرًا وفضلًا:

لـي الـشـرف الـذي يـطـأ الـثـريـا

مـع الـفـضـل الـذي بـهـر الـعـبـادا[3]

يصبح الشاعر جوهرة [4] زمانه التي تتنافس عليها الأيام والليالي وتتحاسد:

يـنـافـس يـومـي فـي أمـسـي تـشـرفًا

وتـحـسـد أسـحـاري عـلـيَّ الأصـائـلُ[5]

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٥٦٤.

(٢)نفسه: ص ٥٧٠.

(٣)نفسه: ص ٥٦٧.

(٤) وصف بعض القدماء أبا العلاء بأنه جوهرة جاءت إلى الوجود وذهبت. انظر نكت الهميان / تعريف: ص ٢٩١.

(٥)س. ز / شروح: ص ٥٣٠.

وليس يرضى من يتبوأ هذه المنزلة إلا بأن يكبره كل الكبراء ويعظمونه:

ورائــــي أمــــامُ والأمـــــامُ وراءُ

إذا أنـــا لــم تـكـبـرنـي الـكـبـــراءُ[1]

ولذا لا نستغرب أن تنتهي به المبالغة في بناء المعاني الفخرية إلى أن يجد نفسه وهو يعيش بين بني البشر منفردًا غريبًا عنهم لا صديق له ولا عدو:

تجـنـبـت الأنـــــام فـمــا أواخــــى

وزدت عـلـى الـعـدو فـمـا أعـــادى[2]

ومما يلاحظ عند تتبع بناء المعاني في فخرياته أنها تمتزج بمعان مكملة ينحو بها الشاعر نحو الشكوى والنصح الواعظ والتنويه والتعريض متخذًا إياها معبرًا إلى الفخر أو مخرجًا منه. أما الشكوى فمن حسد الحاسدين وتسلط مصائب الدهر عليه ومعاكسة الحظوظ لهمته:

ولـمـــا أن تجـهـمـنـي مـــرادي

جـريـت مـع الـزمـان كـمـا أرادا

وهــونــت الخــطــوب عــلــيَّ حـتـى

كــأنــي صـــرت أمـنـحـهـا ودادا

أأنــكــرهـــا ومـنـبـتـهُـا فـــؤادي

وكـيــف تـنـكـر الأرض الـقـتـادا

فـــأي الـنـــاس أجـعـلـه صـديـقًـا

وأي الأرض أسـلـكـهـا ارتـيـــادا[3]

إلا أن هذه الشكوى ليست لإعلان الاستسلام والهزيمة، ولكنها هي الحافز الذي ينقله إلى موقع التحدي مستهينًا بكل ما يواجهه من خطوب:

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٣٩٢.

(٢)نفسه: ص ٥٦٠. وانظر في نفس الصفحة شرح الخوارزمي للبيت.

(٣)نفسه: ص ٥٦٠، ٥٦٢.

كأني في لسان الدهر لفظٌ
تضمن منه أغراضًا بعادا
وكم من طالب أمدي سيلقى
دوين مكاني السبع الشدادا[1]

لكنه رغم هذه الاستماتة في التحدي يعترف بأن الحظ إذا صاحب المرء أغناه عن صراع الزمان وأهله، وأناله وهو قاعد ناكص ما لا يناله الساعون من أولي العزم، ولذا ينصح بالتوسط عند طلب العز لأن من طبيعة الحظ أن يصد كل من يبغي التناهي في المجد عن غايته:

إذا أنت أعطيت السعادة لم تبل
وإن نظرت شزرًا إليك القبائلُ
توقَّى البدور النقص وهي أهلةٌ
ويدركها النقصانُ وهي كوامل[2]

وليس بملوم من قصر عن بلوغ المجد إذا سعى إليه جادًّا وكاد له الحظ فحاد به عن غايته:

أرى العنقاءَ تكبرُ أن تُصادا
فعاند من تطيقُ له عنادا
وما نهنهت في طلبٍ ولكن
هي الأيامُ لا تعطى قيادا[3]
فلا تلم السوابق والمطايا
إذا غرضٌ من الأغراض حادا
لعلك أن تشن بها مغارًا
فتنجح أو تجشمها طرادا

(١)س . ز / شروح: ص ٥٦٣، ٥٦٥.
(٢)نفسه: ص ٥٤٨ – ٥٥٢.
(٣)نفسه: ص ٥٥٣، ٥٥٥.

وإذا كان الشيخ قد اقتنع بأن أذى الحظ لا يمحوه إلا إقبال الحظوظ نفسها، فإن النجاة من أذى الناس يكون بيد أهل الهمم أنفسهم لأنه لا يكلفهم - حسب نصيحة الشيخ لهم - إلا مجانبتهم إياهم وعدم الثقة فيهم:

فظن بسائر الإخوان شرًّا
ولا تأمن على سرٍّ فؤادا
فلو خبرتهم الجوزاء خبري
لما طلعت مخافة أن تكادا[1]

ولا يستثني الشيخ من أهل زمانه إلا البدو لصفاء أخلاقهم وطباعهم، ولذا نجده يخصهم في إحدى فخرياته بتنويه وثناء يدلان على أنهم كانوا وحدهم أهلًا لثقته وإعجابه، ولعل في تحليهم بالعزة والمنعة في زمن الجبن ما جعله يستثنيهم:

تذكرتُ البداوة في أناسٍ
تخال ربيعهم سنة جمادا
عمدت لأحسن الحيين وجهًا
وأوهبهم طريفًا أو تلادا
وأطولهم إذا ركبوا قناةً
وأرفعهم إذا نزلوا عمادا
فتًى يهب اللجين المحض جودًا
ويدَّخر الحديد له عتادا
يرد بترسه النكباء عني
ويجعل درعه تحتي مهادا[2]

إن كل الناس في قصائد الفخر - عدا هؤلاء البداة - خصوم كاشحون يظهرون له المودة وهم يكيدون له، ولا يليق بهؤلاء إلا التعريض.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٥٥٩.
(٢)نفسه: ص ٥٧٨، ٥٨٦، ٥٩٥.

٢ - التعريض: والمقصود به التلويح المؤذي الذي يختاره الشاعر المفتخر أو المادح دون الهجاء الصريح لإيلام خصومه أو خصوم ممدوحه، ويعد هذا الغرض في فخريات أبي العلاء الفن الذي يوجد به الخصم الذي يفسر اللجوء إلى الفخر ويسوغه، ويظهر من تتبع المعاني التي بنى عليها تعريضه بالخصوم أنه يمتح من نفسه الحقل الدلالي الذي يمتح منه الهجاؤون، وهو مسلك يجعل من تعريضه هجاء خفيًّا يكشف عن الرذائل بقياس سجايا المعرض به إلى الفضائل المحمودة، لكن الشاعر لا يتردد في الخروج إلى نوع من الإقذاع ينبئ عن أنه كان يملك القدرة على أن يكون هجاء مفحمًا، فخصمه حاسد كذاب حقير يتطاول ليسامي الشاعر، وجاهل حملت به أمه اللئيمة في آخر ليالي طهرها فجاء لئيمًا يدعي الفحولة في الشعر وهو ناقة عشراء:

بأي لسان ذامني متجاهلٌ
عليَّ وخفق الريح فيَّ ثناءِ

تكلم بالقول المضلل حاسدٌ
وكل كلام الحاسدين هراء

ومن هو حتى يحمل النطق عن فمي
إليه وتمشي بيننا السفراء

وإني لمثر يا ابن آخر ليلةٍ
وإن عزَّ مالٌ فالقنوع ثراء

ومذ قال: إن ابن اللئيمة شاعرٌ
ذوو الجهل مات الشعر والشعراء

تساور فحل الشعر أو ليث غابه
سفاها وأنت الناقة العشراء[1]

وما يرمي به الخصم الشاعر من نقائص ليس إلى شهادة يشهد بها على ما يتسم به هو نفسه من عيوب، لأن سجايا الفضلاء لا تخفى إلا عن أعين الحاسدين:

---

(١)س . ز / شروح: ص ٣٩٣ و٣٩٧

إذا وصف الطائي بالبخل مادرٌ

وعير قسًّا بالفهاهة باقلُ

فيا موت زر إن الحياة ذميمةٌ

ويا نفس جدِّي إن دهرك هازل(1)

إن من يتعرض للشاعر من الحاسدين يكون كمن يقدح الزند وسط اللهيب، والشمس لا تبالي بالنار توقد في شعاعها:

يؤجج في شعاع الشمس نارًا

ويقدح في تلهبها زنادا(2)

ولا يفوت الشاعر أن يذكر المتلقي بأنه لم يذنب في حق المعرض بهم إلا بكونه فاضلًا يسعى إلى العلياء:

تعد ذنوبي عند قوم كثيرةً

ولا ذنب لي إلا العلا والفواضلُ(3)

ولذلك يظل هؤلاء الحاسدون كلهم – لديه – كلابًا تنبحه هائجة غاضبة منه وهو لا يدري لها وجودًا:

تعاطوا مكاني وقد فتهم

فما أدركوا غير لمح البصرْ

وقد نبحوني وما هجتهم

كما نبح الكلبُ ضوءَ القمر(4)

---

(1)س – ز / شروح: ص٥٣٣ و٥٣٨ .

(2)نفسه: ص ٥٦٥ .

(3)نفسه: ص ٥٢٢.

(4)نفسه: ص ٦٤٩. وانظر قوله: رويدك أيها العاوي ورائي... لتخبرني متى نطق الجماد. نفسه / نفسه: ص ٢٨٦.

ورغم صراحة الشتم والقذف في تعريضه هذا، يظل هذا الفن في شعره مجرد غرض وظيفي تبنى عليه الفخريات والمدح أحيانًا[1] كقوله منوها بشجاعة الممدوح ومعرضًا بأعدائه تعريضًا هاجيًا لا يميز معانيه من الهجاء إلا ورودها ضمن قصيدة في المديح:

ولاقـــى دويـــن الـــورد كـل مـغـيـبٍ
عـن الـرشـد يـقـتـاد الخـنـا بـزمـامِـهِ
ولـــولا احـتـقـار مــن عـلـيٍّ لشـأنـه
لـسـلَّ عـلـيـه الــذم سـيـف انـتـقـامـه[2]

والبيت الأخير في ظاهره تلويح بالهجاء وتهديد به، وإنباء بأن احتقار الممدوح للمعرض به هو الذي جعل الشاعر يسكت عنه. وهو تفسير شعري لاحق بمعاني المديح، إلا أنه يتضمن موقف الشاعر النقدي من فن الهجاء من حيث هو غرض مستقل ببنائه ومعانيه، فكف اللسان عن الشتائم الذي أعلن عنه في آخر الأبيات هو نفسه الموقف النقدي الذي أعلنه شاعر آخر كان يشارك الشيخ في الانتساب إلى نفس المذهب الشعري، وأعني معاصره مهيار الديلمي الذي غضب من رجل اغتابه فنظم أرجوزة استهلها بمعان مخوفة تهدد بهجاء مقذع، ثم كف لسانه في آخرها - كأبي العلاء - عن الخروج إلى الهجاء الصريح صونًا لشعره واستهانة بخصمه:

قـــل لامـــرئ نـابـلـنـي الـقـوارصـا
مـسـتـخـفـيًـا وذم فـضـلـي نـاقـصـا
شـــر المـنـايـا مــن فـمـي رخـائـصًـا
وربمـــا عـفـوت عـنـك مـاحـصـا[3]
جـهـد الـبـعـوض أن يـكـون قـارصًـا

ولم يكن الشيخ يهدف من ترفعه عن الهجاء إلا إلى هذا الصون.

---

(١) انظر: س. ز/ شروح: ص ١٧٢، حيث يعرض في سياق المدح بخصوم الممدوح.
وقارن البيت الأول بقول أبي الطيب: إذا شاء أن يلهو بلحية أحمق... أراه غباري ثم قال له إلحق. ديوانه: ٣/ ٥٧.
(٢) س - ز / شروح: ص ٥٠٣ - ٥٠٩.
(٣) ديوان مهيار: ٢/ ١٥٠.

٣ - **الهجاء**: وهو النقيض الفني لغرض المدح، وقد انتهى النقاد من خلال تمثلهم لمختلف أنماط الأشعار الهاجية إلى أن خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها فلا يقبح بمثلها، وأن المعدود شعرًا منه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، أما القذف والإفحاش فسباب محض ليس للشاعر فيه الا إقامة الوزن[1].

لكن تتبع تاريخ الهجاء يكشف عن أن هذا الصنف الأخير هو ما انتهى إليه هذا الفن في عصور المحدثين، فالرغبة في الايلام والإفحام الاجتماعي كانت ترغم الشعراء على اللجوء إلى مختلف ضروب الإفحاش والإقذاع كالتي نجدها في هجاء أبي الطيب لضبة[2]. ولم تكن نزعة التنقية الشعرية والبعد عن الإفحاش في مذهب التبادي الشعري لتسمح بسلوك هذا المسلك والإخلال بنقاوة المعاني والأغراض.

وتدل حدة الشيخ في تعريضه بخصومه، وسخريته من ابن القارح وزجره للنابح الذي طعن عليه في لزومياته، على أنه كان يمتلك استعدادًا قويًّا للإيلام في الهجو عن طريق الإقذاع، لكنه - وهو الذي استقبح ما قذف به الفرزدق جريرًا من أمر يكنى عنه[3] - كان مجبرًا على أن يختار بين اكتفائه في الهجاء بما اعتدل وبعد عن القذف، التزامًا منه بالمعايير الفنية التي كان مذهبه الشعري يفرضها عليه[4] فيكون في هجائه مغلبًا، وبين أن يرفض هذا الغرض مطلقًا حتى لا يتهم بالتقصير فيه كما اتهم أستاذه غير المباشر أبو تمام مؤسس القصيدة المتبادية.

وقد اختار الشيخ أن يكف لسانه عن فن الهجاء مستغنيًا عنه بمقاطع التعريض في بعض مدائحه وفخرياته، فخلا ديوان السقط من أشهر أغراض الشعر بعد المديح، كما يؤكد ذلك قوله هو نفسه: (لم أهج أحدًا قط)[5]. أما اللزوميات فقد خلت من

---

(١) انظر العمدة: ٢/١٧٠ - ١٧١.

(٢) انظر ديوانه: ١/٣٣٠، حيث قوله: ما أنصف القوم ضبه... وأمه الطرطبهْ.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٢٠.

(٤) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر إرشاد الاريب: ٣/١٢٦.

الأغراض المذكورة سابقًا كلها، إلا أن يحمل ذمه للرنيلة وأهلها على أنه هجاء لقبيح السجايا وتعريض بالبشر المجبولين على الشر:

لقد ضلَّ هذا الخلق ما كان فيهم

ولا كائن حتى القيامة زاهد[1]

وكما كشف للشيخ زيف المديح كشف له زيف الفخر وتفاهة عقول من يتعاطونه لأنه مبني على الغرور والجهل بقبائح النفس، و(لعل في نفوس الكروان أنها أحسن من الطواويس.. وما تعترف الحبشة في ديارها أن أمة من الأمم أفضل منها في السؤدد)[2].

ورغم أن الفخر كان يبنى في معظمه على تعداد الفضائل الخلقية كالمديح، نجد الشيخ بعد توبته من الشعر ينزل به ككل فنون الصناعة الشعرية إلى رتبة الغريزة بعيدًا عن العقل، ليصبح سلوكًا وضيعًا يفضح جهل صاحبه، ويكشف عن تسلط النفس الحيوانية عليه، فغرائز (الحيوان قلما تعترف بالفضيلة، بل تجد أدنياء العالم يدعون الفضل على أهل الأقدار.. ومن كان ذا وفارة من اللب كان بالعكس من هذه الصفة، لأن عقله يعلمه أن الله تعالى قادر على أن يخلق من يفضله)[3].

ولتجلي حقيقة الفخر لديه أصبح بعد تطليقه الشعر ينفر من سقط الزند ويقول: (مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه)[4]، وتحول في اللزوم من التنوير بفضائل النفس إلى التشهير برذائلها في سياق أخلاقي فكري بعيد عن عبث الشعر:

انفض ثيابكَ من ودِّي ومعرفتي

فإن شخصي هباء في الضحى هابي

وقد نَبَذْتُ على جمرٍ خبا يبسًا

فإن يكن فيه سقط يذْكُ إلهابي

---

(١) لزوم ما لا يلزم: ٣١١/١. وانظر زجر النابح: ص ٤٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ١٦٧.

(٣) نفسه: ص ١٦٨.

(٤) مقدمة شرح التبريزي / شروح: ص ٣.

وقــد نـصـحـتـك فــاحــذر أن تــرى أنـنًــا

تـرمـي إلـى الـسـهـب إكـثـاري وإسـهـابـي[1]

III - **العتاب والاعتذار**؛ وهما الغرضان اللذان تتصارع فيهما الشخصيتان الفنية والإنسانية وتتداخلان لالتباس المعايير الفنية الشعرية فيهما بالمعايير الاجتماعية السلوكية.

١ – وقد وصف ابن رشيق **العتاب** بأنه وإن كان حياة المودة وشاهد الوفاء (باب من أبواب الخديعة يسرع إلى الهجاء، وسبب وكيد من أسباب القطيعة والجفاء، فإذا قل كان داعية الألفة وقيد الصحبة، وإذا كثر خشن جانبه وثقل صاحبه)[2]. ويبدو أن الشيخ كان متمثلًا للتداخل بين الليونة الظاهرة والايلام النفسي القاسي في المعاتبات، وللتأثير السلبي الذي يمكن أن يلحقه بالعلاقات الاجتماعية، فالعتاب بلطفه الظاهر يلين حتى يقارب ليونة النسيب ورقته:

وحـــدا الـنـسـيـب إلـــى الـعـتـاب كـأنـه

ريــش الـسـهـام حــدت غــروب لـهـاذمِ[3]

واللهاذم وإن أخفاها الريش لا تكون إلا مؤلمة:

أيـبـسـط عـــذري مـنـعـم أم يـخـصـنـي

بمــا هــو حـظـي مــن ألـيـم عـتــابِ[4]

ولهذه القساوة الخفية في المعاتبات نجده يجانب هذا الغرض لقربه من الهجاء ويكاد يخلي شعره منه، فإذا نحن استثنينا البيت[5] الذي ختم به إحدى مدائحه الشاكرة معاتبًا صديقه على كون الهدية التي أرسلها إليه كتابًا عليه سماعه، يظل كل ما نظمه من هذا الفن في سقطيتين اثنتين كتب أولاهما إلى أحد الأشراف يمدحه

(١) اللزوم: ١/١٥٩.

(٢) العمدة: ٢/١٦٠.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٤٨١.

(٤)نفسه: ص ١٦٩٢.

(٥) نفسه: ص ٢٠٢٩. والمراد قوله: غير أن السماع في الكتب وقف... وانتقال الوقوف غير جميل.

ويلومه على إخلافه وعده وعدم ايصال إحدى المدح إلى المخاطب بها، وأرسل الثانية إلى خاله في المغرب يدعوه إلى العودة إلى الشام ويعاتبه على خروجه منها طمعًا في أموال قد أغناه الله عنها.

ورغم بعد المعاني المعاتبة عن الحدة والعنف اللذين تجدهما في التعريض، يلاحظ أن هدوء لغة الخطاب يخفي تحته معاني يخرج بها من الاستئلاف إلى ما يشبه الاحتجاج والانتصاف[1]، فهو ينسب معاتبه الأول إلى الكذب وإخلاف الوعد لأنه وعد بإيصال القصيدة إلى الممدوح، وأخلف وعده فشابت لديه والمأمول بها لا يعلم بوجودها:

قـل لـلـذي عـرفـت حـقـيـقـتـه بـه
إذ لا يُـقـام عـلـى الـدلـيـلِ دلـيـلُ
مـا بـال سـابـقـةٍ يـصـل لجـامـهـا
أرنـت وعـقـد حـزامـهـا مـحـلـول
أكـذا الجـيـاد إذا أرادت مـوردًا
نـضـب الـفـرات لـهـا وغـاض الـنـيـل
فـهـي الـتـي صـيـغـت لـهـا مـن وعـدك الـ
ـأحـجـال أمـس وفـصـل الإكـلـيـل
وكـلامـك المـرآة تـصـدق فـي الـذي
تـحـكـي وأنـت الـصـارم المـصـقـول[2]

أما خاله فقد نسبه رغم حبه له إلى الجشع وفساد الرأي لتغريره بنفسه بالرحيل إلى المغرب طمعًا في ما يغني المشرقُ عنه من وفاء ومال، ولم تشفع المودة والقرابة للخال الذي بدا من خلال العتاب سفيها يفتقر إلى من يرشده:

عـلام هـجـرت شـرق الأرض حـتـى
أتـيـت الـغـرب تـخـتـبـر الـعـبـادا

---

(١) العمدة: ٢/١٦٠.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٧٣.

فـــإن تجـــد الـــسيـــار كـمـــا أراد الـــ

ـــغـريـب فـمـــا الـصـديـق كـمـــا أرادا

ظـعـنـت لـتـسـتـفـيـد أخًـــا وفـيًّـــا

وضـــيـــت الـــقـــديم المـــســـتـــفـــادا

وكـــيـــف تـــسـيـر مـبـتـغـيًـا طـريـقًـا

وقـــد وهـــبـــت أنـــامـــلـــك الـــتـــلادا

فـــمـــا يـنـفـك ذا مـــالٍ عـتـيـدٍ

فـتًـى جـعـل الـقـنـوع لـــه عـتـــادا

ومـــا زلـــت الـرشـيـد نـهـى وحـــاشـا

لـفـضـلـك أن أذكـــره الـــرشـــادا

نـــراســلـك الـتـنـصـح فـــي الـقـوافـي

وغـــيـــرك مـــن نـعـلـمـه الـــســـدادا[1]

وورود مثل هذا اللوم القاسي في شعر يخاطب به خاله الذي كان من أعز أقربائه لديه، ينبئ بأنه لم يكن يستطيع أن يملك نفسه ويمنعها من الخروج إلى التأنيب المؤلم والعتاب المرعند التغيرعلى من يغضبه من أهل وده، ولهذا آثر تجنب هذا الغرض. أما الممدوحون فقد كفاه زهده في أموالهم التعرض لهم لا معاتبًا ولا هاجيًا.

ورغم ندرة هذا الغرض في شعره يمكن عد الدرعيات في جانب منها عتابًا غير مباشر لأهل الشام على جبنهم وتخاذلهم أمام الروم من خلال تأنيبه الخفي لكل من رهن درعه أو جعلها دية أو مهرًا لحسناء أو باعها بيعة وكس:

إبـــلا مـــا أخـــذت بـالـنـثـرة الحـصــ

ـــــداء يـــا خـــسـر بـــائـــع مـــحـــروب[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٥ – ٨٠٨.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨١

وكذا من خلال سخريته من رجال خلعوا الدروع جبنًا فعدوا أمواتًا وهم أحياء ونابت عنهم نساؤهم في لبسها(١).

٢ – وإذا كان العتاب غرضًا يلجأ إليه الشاعر عند غضبه من الآخر وتغيره عليه، فإن الأصل في **الاعتذار** غضب الآخر منه. وقد نصح ابن رشيق الشعراء بألا يقولوا ما يحتاجون إلى الاعتذار عنه(٢) رادا هذا الغرض إلى جناية اللسان في صناعة التكسب، ومفرقًا بين طريقة استرضاء ذوي السلطان، وطريقة استرضاء الإخوان. واعتذاريات الشيخ في مجملها بعيدة عما يجر إليه التكسب بالشعر، لأن المخاطبين بها كانوا كلهم من أصدقائه، وجد قليلة كالعتاب بالقياس إلى الأغراض الأخرى لأن ما ورد منها أبيات متناثرة يعتذر فيها عن عدم الإطناب في التهنئة:

هناءٌ من غريبٍ أو قريبٍ ... كلا وصفيه حق لا فريّ

ولولا ما تكلفنا الليالي ... لطال القول واتصل الروي

ولكن القريضَ له معانٍ ... وأولاها به الفكر الخلي(٣)

أو عن تأخره في المخاطبة بالشعر(٤)، أو يشرح فيها للتنوخي أمر ديوان تيم اللات(٥). ولعل أدل أشعاره على طريقته في الإعتذار قطعتان خاطب بهما صديقين له أديبين يعتذر عن قلة ما أنفذه إليهما من مال، ويظهر من القطعة الأولى أن الشيخ كان

---

(١) انظر قوله: فقدن رجالًا وافتقرن عشية... إلى لبس أدراع الحديد على رغم. الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٦. وانظر ما يأتي.

(٢) انظر العمدة: ٢/١٧٦.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٣٢٨ – ١٣٣٠.

(٤) انظر قوله: إن العوائق عقن عنك ركائبي... فلهن من طرب إليك هديل. س. ز / شروح: ص ٨٧١ .

(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

قد أهدى ما أهداه ابتداء، ورغم ذلك اعتبر نفسه مقصرًا لأن ما بعث به إلى صديقه من مال قليل إن كفى لشراء ماء الطهر والشراب فلليلة واحدة فقط:

أيبسط عذري منعمٌ أم يخصني
بما هو حظي من أليم عتابِ
لعل الذي أنفذت يكفيه ليلة
لإسباغ طهر حان أو لشراب[1]

أما الاعتذارية الثانية فيبدوأن الشاعر فيها كان متضايقًا من عجزه أن يجيب صديقه المحتاج إلى ما طلبه منه من معونة وهو ينفذ إليه من المال ماعده لسماحته قليلًا زهيدًا لا يكفي لقوت يوم:

قد استحييت منك فلا تكلني
إلى شيءٍ سوى عذرٍ جميلِ
وقد أنفذت ما حقي عليه
قبيح الهجو أو شتم الرسول
وذاك على انفرادك قوتُ يومٍ
إذا أنفقتَ إنفاق البخيل[2]

ومن السقطيات التي تستوقف الدارس قصيدة غريبة جعل الشيخ ظاهرها اعتذارًا، ثم خرج فيها بالمحاجة إلى المعاتبة وهو غير جاهل بأن (إتيان المتعذر من باب الاحتجاج وإقامة الدليل)[3] يبعد الشعرعن الغاية. ويبدو أنه كان قاصدًا إلى جعلها مزيجًا من الاعتذار والعتاب لعدم رضاه عن سلوك صديقه ومذهبه الشعري الخمري[4] فصديقه الشاعر الرقي قد وجد عليه لتخلفه عن عيادته عندما مرض، فنسبه إلى

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٩٢ – ١٦٩٤.
(٢)نفسه: ص ١١٤٤.
(٣) العمدة: ٢/١٧٦.
(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

الهجر ولامه، لكن ما اشتكى منه لم يكن – لدى الشيخ – بالعلة التي يستحق صاحبها أن يعاد لأنه كان صريع شبقه وتسلط غرائزه الشهوانية عليه لاصريع مرضه واعتلال جسده، والمروءة تفرض عيادة المرضى لكنها لا تفرض عيادة من استسلم لنفسه وهي تأمره بالسوء:

أمعاتبي في الهجر إن جاريتني
طلق الجدال وجدت عينُ الظالمِ
حوشيت من شكوى تعاد وإنما
شكواك من نظر بدجلة عارم
فاكفف جفونك عن غرائر فارسٍ
فالضرب يثلم في غرار الصارم
وعيادة المرضى يراها ذو النهى
فرضًا ولم تفرض عيادة هائم
تصف المدامة في القريض وإنما
صفة المدامة للمعافى السالم
وظننت وجدك ماضيًا متصرفًا
فلقيتني منه بفعل دائم[1]

وإشارته إلى دجلة تدل على أن القصيدة من سقطياته البغدادية وأشعار بغداد كانت المنبئة بتحوله إلى المعايير الأخلاقية في نظرته إلى الشعر والناس، ولهذا لا نعد جفاءه لهذا الشاعرالبابلي[2] العاشق للخمرة والعبث موقفًا نقديًّا كالذي وقفه أبو الطيب من ذوق الوزير المهلبي ومذهب ابن الحجاج وابن سكرة فحسب، ولكن إرهاصًا بموقفه الأخلاقي الذي سينتهي به لا إلى جفاء أصدقائه الهازلين وحدهم ولكن إلى اعتزال الناس كلهم.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٤٧٦ – ١٤٨٠

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٣٠١ و٣٠٧، وانظر خزانة البغدادي: ص ١١ و١٩٤.

IV - **الشكوى والحنين:** قد لا نبالغ إذا نحن ذهبنا إلى أن الأشعار التي كشف فيها الشيخ عن انفعالاته الإنسانية متحررًا من سلطة النمطية الشعرية، هي قصائد الشكوى والحنين التي أثمرتها المرحلة البغدادية فكانت خاتمة سقطياته. وما يميزها من أخواتها بروز الشخصية الإنسانية فيها بروزًا قويًّا بالقياس إلى الشخصية الفنية لارتباطها بالمحنة المادية والنفسية التي عانى منها بسبب رحيله إلى بغداد وعودته منها.

ولا نعني بهذا أنه تراجع فيها عن نزعة التجويد التي التزم بها في ديوانه الأول، ولكننا نقصد أن الجانب الإنساني فيها قوي حتى أربك بعض الشيء البناء الهيكلي النمطي، فبدت القصائد كالبعيدة عن نمط الهيكلة التي تكشف عنها مدائحه وفخرياته. ولذا تظل هذه القصائد - فضلًا عن قيمتها الفنية - الوثيقة الشعرية المصدقة التي يستطيع الدارسون من خلالها تعرف حقيقة نفسية الشيخ القلقة الحائرة وطبعه المتقلب الذي كان يجره إلى التبرم والسخط السريع على ما كان يرتضيه ويختاره هو نفسه.

ويمكن أن نصنف أشعاره الانفعالية من حيث معانيها ومقاصيدها أصنافًا أربعة: الاستنجاد، والندم على استبدال العراق بالشام، والحزن لفراق البغداديين، والندم على الخروج من بغداد والعودة إلى الشام.

١ - **أما الاستنجاد** فقد بدا جليًّا في قصيدته العينية التي أرسلها إلى الأسفراييني يستعينه على تخليص سفينته وما عليها من متاعه وماله من العشارين، بعد أن وجد نفسه غريبًا في العراق لا مال له ولا أهل. وقد حرص وهو يجامل بمعانيه الشعرية هذا الفقيه الذي أرغمته الحاجة على الاستغاثة به، على أن يذكره - اعتزازًا بنفسه - بأنه لم يتأخر عن إرسال الهدية إليه بخلًا بما لديه، وأنه لم يقصده طمعًا في المال، ولكن لأن العجز وضيق الحيلة اضطراه إلى اللجوء إليه لعله يعينه بجاهه على استعادة ما اغتصب منه. ويتضح مما ختم به استنجاده أن أمله فيه كان ضعيفًا:

ولا أثـقـل فـي جـاهٍ ولا نـشـبٍ

ولـو عـددت أخـا عـدمٍ وإدقـاعِ

ولا هـديـة عـنـدي غـيـر مـا حـمـلـت

عـن المـسـيـب أرواح لـقـعـقـاع

مـطـيـتـي فـي مـكـان لـسـت آمـنـه

عـلـى المـطـايـا وسـرحـان لـه راع

فـارفـع بـكـفـي فـإنـي طـائـش قـدمـي

وامـدد بـضـبـعـي فـإنـي ضـيـق بـاعـي

ومـا يـكـن فـلـك الـحـمـد الـجـزيـل بـه

وإن أضـيـعـت فـإنـي شـاكـر داع[1]

٢ – ويعد ما نظمه معبرًا عن **أسفه على المجيء إلى بغداد**، الوجه الثاني لشعره الانفعالي الصادق، وقد بدا الشيخ فيه شديد الحزن على فراق المعرة والشام، ولم يترك الشاعر معنى يشخص به الأسى الذي كان يملأ نفسه دون أن يأتي به، فالحسرة كانت أقوى من أن تغلب، ولعل الخمرة لو أحلت كانت وحدها تستطيع أن تنسيه الحال المزرية التي جر نفسه إليها، أما العودة إلى بلاده فقد أنبأه اليأس بأن الموت سيسبقه إليها:

ومـاء بـلادي كـان أنجـع مـشـربًـا

ولـو أن مـاء الـكـرخ صـهـبـاء جـريـالِ

فـيـا وطـنـي إن فـاتـنـي بـك سـابـقٌ

مـن الـدهـر فـلـيـنـعـم لـسـاكـنـك الـبـال[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٥٦ – ٧٦١ . وانظر تفصيل الكلام على أمر السفينة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢)نفسه: ص ١٢٥٤ – ١٢٥٨ . وانظر تفصيل الحديث عن رحلته إلى الشام والأشعار المعبرة عن ندمه في ما تقدم: القسم الثاني.

لقد كان الاعتراف بندمه على الخروج من معرة النعمان حيث كان معززًا الشاهد على خيبة ظنه في بغداد التي غررت به فظل يحلم بجمالها منذ صباه فلما أتاها كشفت له عن أنياب أغوال، وما حز في نفسه أن أهله بالشام كانوا يتوهمون أنه اختار راضيًا حياة الهوان فيها وهم لا يعلمون أن ما أكرهه على البقاء فيها وحال دون عودته إليهم مهالك الفلاة وسيوف الفتاك بها[1].

٣ – ولم تكن صرخة الشكوى من بغداد إلا مقدمة لصرخة ثانية ستكون تحسرًا عليها لا تأذيًا منها فوحشة الفقر والاغتراب في بغداد لم تلبث أن أصبحت بعد استعادته سفينته وماله استئناسًا بمن أخلصوا له الود من أهلها [2]، ولما نفد المال ضاق به العيش بها فبدأ الإحساس بقرب لحظة فراقها يكدر أنسه، وعندما جاءه خبر مرض أمه علم أنه عائد لا محالة إلى الشام فكانت الحسرة الثانية، حسرة الخروج من بغداد.

وقد جاءت الأشعار التي أرخت لهذا الخروج موزعة على ثلاثة قصائد، اختصت التالية منها بكونها قصيدة الوداع الحزين، أما الأخريان فقد كانتا للتهنئة والمديح الإخواني، ورغم ذلك تضمنت من المعاني السوداوية ما جعلهما أقرب إلى الشكوى والتأسي منهما إلى التهنئة والمديح. ويتضح من تتبع معاني أشعاره التي ارتبطت برحيله عن بغداد أن حزنه لقرب فراقها قد دام زمنا قبل أن تجعله رحلة الفراق تفجعا وحسرة باكية.

فالشيخ في تهنئته للتنوخي كان ما يزال قادرًا على لقاء أصدقائه بما يليق بهم من المجاملة والتودد، لكنه لم يخف عنه عجزه عن الإطناب في التهنئة لثقل الهم الذي صار يشغل باله، ولم يكن اهتمامه إلا توجسًا وإحساسًا بأن غراب البين قد بدأ ينعب منبئًا بقرب فاجعة السير عن العراق وأهلها:

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١١٩٥ – ١٢٠٧، ولنظر الأبيات اللامية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.

ولكن القريضَ له معانٍ
وأولاها به الفكر الخليُّ
إذا نأت العراق بنا المطايا
فلا كنا ولا كان المطي
على الدنيا السلام فما حياةٌ
إذا فارقتكم إلا نعي[1]

وكانت لاميته التي أجاب بها صديقه ابن فورجة عن قصيدة له إعلانًا بصدق نبوءة الغراب، فالشيخ قد أدرك أن بلاء النأي عن بغداد حان فأخذ يتهيأ للرحيل، وأعلن ذلك للبغداديين فعز عليهم فراقه وسألوه البقاء ملحين[2]. وقد جعل ابن فورجة مطلع القصيدة التي أرسلها إليه قوله:

ألا قامت تجانبني عناني
وتسألني بعرصتها مقيلا[3]

وهو استهلال تعمد أن «يبرع»[4] فيه من خلال جعله الافتتاحية الغزلية تومئ إلى استياء البغداديين من عزمه على الرحيل وتنبئ بأن معاني القصيدة ستكون إلحاحًا عليه في البقاء بينهم. أما اللامية التي أجابه بها الشيخ - فقد خالف فيه أسلوب ابن فورجة وافتتحها بجلالة الحدث[5] بدون نسيب مسرعًا إلى الحديث عن الهم الذي أصبح يؤرقه أمام فداحة داهية الفراق التي نزلت فأزعجته مانعة إياه من طويل المقام وقصيره، ولا نجد في هذه اللامية الجزع الذي سنجده في عينية الوداع، لكن الحزن الدفين الذي اصطبغت به القصيدة من أول أبياتها يكشف عن أن الشيخ قد عانى آلامًا نفسية قاسية قبل أن يبدأ سفر العودة ويصبح اليوم المخوف فاجعة حقيقية:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٣٠ - ١٣٣١.
(٢) انظر تفصيل الحديث عن ذلك فيما تقدم: القسم الثاني.
(٣)س. ز/ شروح: ص ١٣٦٩.
(٤) انظر مفهوم براعة الاستهلال في خزانة الحموي: ص ٣، وانظر ما يأتي.
(٥) انظر في ما يأتي المبحث الخاص بالبناء الهيكلي.

كـفـى بـشـحـوب أوجـهـنـا دلـيـلا

عـلـى إزمـاعـنـا عـنـك الـرحـيـلا

أبـت صـنـفـا الـنـواعـب مـن نـيـاق

وطـيـر أن تـقـيـم وأن تـقـيـلا

يـفـجـعـنـا ابـن دأيـة بـابـن أنـسٍ

نـفـارقـه فـلا تـبـع الـحـمـولا

وقـلـده الـرمـاة بـأرجـوانٍ

وعـاد شـبـابـه رحـضًـا غـسـيـلا

كـلـفـنـا بـالـعـراق ونـحـن شـرخٌ

فـلـم نـلـمـم بـه إلا كـهـولا

وشـارفـنـا فـراق أبـي عـلـيٍّ

فـكـان أعـز داهـيـةً نـزولا

وزلـنـا بـالـغـلـيـل ومـا اشـتـفـيـنـا

وغـايـة كـل شـيء أن يـزولا

سـتـحـمـل نـاجـيـات الـعـيـس مـنـي

صـديـقًـا عـن ودادك لـن يـحـولا

يـؤمـل فـيـك إسـعـاف الـلـيـالـي

ويـنـتـظـر الـعـواقـب أن تـديـلا[١]

وكانت صرخة الوداع في عينيته تفجعًا شعريًّا صادقًا، فقد احتشد البغداديون رجالًا ونساء وأطفالًا يوم خروجه لتوديعه وهم أسفون كما ذكر هو نفسه في إحدى رسائله[٢]، وكان أسفه لفراقهم أشد، فالفاجعة التي حلت به أكدت أن الغراب بنعيبه

(١)س . ز / شروح: ص ١٣٦٩ - ١٤٠٢.

(٢) انظر رسالته إلى خاله / رسائله / عطية: ص ٧٦.

– وهو أصدق الكهان – إنما ينبئ بنكبة الفراق التي لا ينجو من آلامها كل من يسعد بنعمة التلاقي، وما استغربه الشيخ متشككًا أن يكون المتنبئ بالفراق غرابًا أسحم، ولم يُعرف أن السودان ظهر فيهم نبي:

نبي من الغربان ليس على شرعٍ
يخبرنا أن الشعوب إلى صدعِ
أصدقه في مرية وقد امترت
صحابة موسى بعد آياته التسع
كأن بفيه كاهنًا أو منجمًا
يحدثنا عما لقينا من الفجع
وما كان أفعى أهل نجران مثله
ولكن للأنس الفضيلة في السمع
وما قام في عليا زغاوة منذر
فما بال سحم ينتجين إلى بقع[1]

لكن شكه لم يدم طويلًا، فقد ألزمته ساعة الفراق بالتصديق ولم يكن ليستطيع غير التحسر، فدجلة التي كان يتخوف من أن ينأى عنها قبل أن يشفي غليله من مائها[2] ستحول دونها المفاوز، ولو استطاع لشربها كلها قبل الرحيل. أما الشام وأهله اللذان استبدلهما ببغداد وأهلها فبئس البديل على أنهما وطنه وقومه:

أودعكم يا أهل بغداد والحشا
على زفرات ما ينين من اللذعِ
فبئس البديل الشام منكم وأهله
على أنهم قومي وبينهم ربعي

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٣٢.

(٢) انظر أبيات اللامية السابقة (كفى بشحوب أوجهنا دليلا).

سأعرض إن ناجيت من غيركم فتًى

وأجعل زوا من بناني في سمعي

تعجلت إن لم أثن جهدي عليكم

سحاب الرزايا وهي صائبة الوقع[1]

وإذا كانت مشاهد الرحيل والوداع تثير الشجن والحزن لدى كل الناس فإن الحزن الذي يبكي منه الشيخ كان غير ذلك، فقد ألف الأسفار والترحل حتى تجلد قلبه وأصبح لا يحزن لفراق الأمكنة التي يحل بها لأنه كان يرحل عنها مختارًا، أما بغداد فقد زارها عاشقًا وسقي مرارة فراقها وهو كاره مرغم:

وكم جبت أرضًا ما انتعلت بمروها

وجاوزت أخرى ما شددت لها شسعي

وبت بمستن اليرابيع راقدًا

يطوفن حولي من فرادى ومن شفع

أبيت فلم أطعم نقيع فراقكم

مطاوعة حتى غلبت على النشع

فناديت عنسي من دياركم هلا

وقلت لسقبي عن حياضكم هدع[2]

٤ – لقد كانت حسرة الشيخ – حين حل ببغداد – شديدة لأنه كان يخاف من أن يدركه الموت بها قبل أن ينعم بالعودة إلى وطنه ليكون متواه الأخير، وحين طاب له العيش بها وأزعجه شؤم الفراق منها صارت حسرته من علمه أن غدر الليالي حرمه من أن يسعد بالموت فيها وبلاء عظامه في ترابها، وليت النوق التي حملته بعيدًا عنها عقرت فلم يرحل:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٤٩ – ١٣٦٧. ولنظر الأبيات العينية المذكورة في ما تقدم: القسم الثاني.

(٢)نفسه: ص ١٣٥٥ – ١٣٥٦

لبست حدادًا بعدكم كل ليلةٍ

من الدهم لا الغر الحسان ولا الدرعِ

أظن الليالي وهي خون غوادر

بردي إلى بغداد ضيقة الذرع

وكان اختياري أن أموت لديكم

حميدًا فما ألفيت ذلك في الوسع

فليت حمامي حم لي في بلادكم

وجالت رماحي في رياحكم المسع

وليت قلاصًا ملعراق خلعنني

جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع[1]

وقد تبدو هذه الزفرات التي عبر عنها في قصيدة الوداع التي بدأ نظمها مع بدء سفر الرجوع انفعالًا إنسانيًّا طبيعيًّا تفرضه أشجان التوديع لدى كل من يرحل عن مكان ألفه، لكننا عندما نقارن حزنه القصير على الشام بعد خروجه منها بحزنه على العراق، ندرك أن حسرته على بغداد كانت أكبر من أن تكون مجرد تأثر آني بلوعة الوداع، فهذه الحسرة التي صورتها عينيته ظلت ملازمة له في القصائد الثلاث التي نظمها قبيل تطليق الشعر.

وكانت تائيته إلى التنوخي مع مرثيته في أمه آخر ما نظمه من سقط الزند، إلا أن التحسر لبس فيها بدل لباس الجزع والتفجع لباس الندم والحنين، وآلامهما أقسى. فذكرى البغداديين الذين عاهدهم على أنه لن يكف عن الثناء عليهم:

تعجلت إن لم أثن جهدي عليكم

سحاب الرزايا وهي صائبة الوقعِ[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٦٣ – ١٣٦٥

(٢)نفسه: ص ١٣٦٧

ظلت تعيش في وجدانه باعتبارها آخر ما احتفظ به من عالم التأنس وهو يخرج من بغداد أسيرغربة نفسية واجتماعية قاسية انتهت به إلى عزلته المهشورة. وظهرت وطأة شعوره بالاغتراب عند دخوله بلاده الشام، فقد أحس بأنه لن يأنس بقومه فأعلن اعتزاله في رسالته المشهورة[1] إليهم وهو ما يزال في طريق العودة بعيدًا عنهم ليعيش مع ذكرى أنس أهل العراق موزعًا بين الندم على عدم استرشاده بمن نصحه بالبقاء بينهم، وبين الأمل في الرجوع إليهم:

وهل يوجس الكرخي والدار غربةٌ
من الشام حس الراعد المترجعِ

سلام هو الإسلام زار بلادكم
ففاض على السني والمتشيع

لقد نصحتني في المقام بأرضكم
رجال ولكن رب نصح مضيع

فلا كان سيري عنكم رأي ملحد
يقول بيأس من معاد ومرجع[2]

وكان الشيخ يعلم متيقنًا أن مهالك الصحاري وسيوف لصوصها وطمع الروم في الشام، تقتل كل آمال العودة، ورغم ذلك عاف مياه بلاده ليرتوي من ذكرى شراب دجلة وعيون الكرخ التي سجن فيها نفسه:

سقيًا لدجلة والدنيا مفرقةٌ
حتى يعود اجتماع النجم تشتيتا

وبعدها لا أريد الشرب من نهر
كأنما أنا من أصحاب طالوتا[3]

---

(١) انظر رسالته إلى أهل المعرة، رسائله / عطية: ص ٨١.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٤٤ – ١٥٥٢

(٣)نفسه: ص ١٥٩٨.

وتوشك رحلة العودة أن تنتهي فيلتبس أمل الرجوع إلى بغداد بآخر جديد هو أمل السلو عنها للخلاص من تباريح الشوق، لكن الشوق كان أغلب فظل التمني ملاذه وهو عالم أن دون العودة إليها خرط القتاد:

ولـــي حـــاجـــةُ عـــنـــد الـــعـــراق وأهـــلـــه
فـــإن تـــقـــضـــيـــاهـــا فـــالـــجـــزاء هـــو الـــشـــرطُ

ســـلا عـــلـــمـــاء الـــجـــانـــبـــيـــن وفـــتـــيـــة
أبـــنـــوهـــمـــا حـــتـــى مـــفـــارقـــهـــم شـــمـــط

أعـــنـــدهـــم عـــلـــم الـــســـلـــو لـــســـائـــلٍ
بـــه الـــركـــب لـــم يـــعـــرف أمـــاكـــنـــه قَـــطُّ

ومـــا أربـــي إلا مـــعـــرس مـــعـــشـــرٍ
هـــم الـــنـــاس لا ســـوق الـــعـــروس ولا الشط

وهـــل يـــنـــشـــطـــنـــي مـــن عـــقـــالـــي إلـــيـــكـــم
رضـــا زمـــنـــي أم كـــل شـــيـــمـــتـــه ســـخـــط

إذا أنـــا عـــالـــيـــت الـــقـــتـــود لـــرحـــلـــة
فـــدون عـــلـــيـــان الـــقـــتـــادة والـــخـــرط

وإن خـــلـــطـــتـــنـــي بـــالـــتـــراب مـــنـــيـــةٌ
فـــبـــعـــض تـــرابـــي مـــن مـــوتـــكـــم خـــلـــط

فـــيـــا لـــيـــتـــنـــي طـــارت بـــكـــوري إذ دنـــا
بـــكـــوري قـــطـــاة بـــالـــصـــراة لـــهـــا وقـــط

لأقـــضـــي هـــم الـــنـــفـــس قـــبـــل مـــجـــلـــة
كـــأن عـــظـــامـــي الـــبـــالـــيـــات بـــهـــا خـــط[1]

وإذا كان صدق الحزن في سقطيات التحسرعلى بغداد قد جعلها من أرق أشعار الشكوى، فإن الحذق بالصناعة قد جعلها من أجودها وأجمل أشعار السقط لجمعها

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٢٨ – ١٦٤٦.

بين رقة العاطفة الصادقة والسبك الجزل المجود. ولم يبرز تكامل الصدق والتجويد في هذه القصائد من خلال معاني الشكوى والتحسر فحسب، ولكن من خلال المعاني المادحة والفخرية التي مازجتها، فالحديث عن مودته لأصدقائه البغداديين كان يجره إلى التنويه بفضائلهم وتبريزهم في الشعر والأدب والجدل[1] كقوله في التنوخي:

إلى التنوخي واسأله أخوته
فقبله بالكرام الغر أوخيتا

فذلك الشيخ علمًا والفتى كرمًا
تلفيه أزهر بالنعتين منعوتا

يا ابن المحسن ما أنسيتا مكرمةً
فاذكر مودتنا إن كنت أنسيتا

لست الكريم وفي دار مباركة
حللت والجانب الغربي نوديتا[2]

والحديث عن غربته ونفاد ماله في بغداد كان يقوده إلى الفخر بعفته وقناعته، وعزة نفسه رغم محنته:

رحلت لم آت قرواشًا أزاوله
ولا المهذب أبغي النيل تقويتا

والموت أحسن بالنفس التي ألفت
عز القناعة من أن تسأل القوتا[3]

لكن مديحه وفخره في هذا النوع من الشعر كان جزءًا من الشكوى نفسها ولا علاقة له بشحذ القريحة، الذي كان وراء أشعاره الأخرى. لقد انتهت مرحلة الشعرالمجود بانتهاء رحلة العودة من العراق فقد طلق الشعر بعد نظمه سقطياته الخاتمة وكانت كلها شكوى وتفجعًا، لكن توديعه أساليب التجويد الشعري لم يكن توديعًا للحزن نفسه، فقد ظل التحسر على بغداد حاضرًا في لزومياته نفسها:

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١٣٥٣، حيث قوله: أدرتم مقالًا في الجدال بألسن... خلقن فجانبن المضرة للنفع.
(٢)نفسه: ص ١٥٩٠ – ١٥٩٢ . وانظر مدحه لآل حكار في الطائية.
(٣)نفسه: ص ١٥٩٩ – ١٦٠٠ . وانظر الصفحة: ١٢٠٤ – ١٢٠٧.

يَـا لـهف نفسي علـى أنـي رجـعـت إلـى
هـذي الـبـلاد ولـم أهـلـك بـبـغـدادا[1]

ولم تكن اللزوميات شعرًا مجودًا، ورغم ذلك حملها الشيخ معاني الشكوى والحنين إلى المدينة التي عشقها، لأن حزنه عليها كان أعمق من أن يذهب بذهاب مرحلة الأشعار المجودة.

V - **التعـزية والـرثـاء:** يعد الرثاء لدى كل النقاد القدامى من الفنون الأصيلة في الشعر العربي وإن قل بالقياس إلى المديح لقلة المناسبات الداعية إليه بالقياس إلى غيره من الأغراض. وتتحدد طبيعة معانيه من خلال نوع العلاقة التي تربط الشاعر بالميت فتكون مراثي باكية حين يكون المفجوع هو الشاعر نفسه، وتعازي مصبرة حين يكون الشاعر طرفًا ثالثًا يحث على التجملِ والصبرِ مَنْ فُجِع بعزيز عليه فافتقر إلى من يعزيه، وأعني بهذا أن الشاعر في المراثي يكون فاقدًا للصبر وفي التعازي داعيًا إليه.

وإذا كان فن الرثاء في عمومه يعد ثناء على الميت بصيغة الماضي[2]، فإن هذا الثناء في المراثي يتخذ مظهر البكاء والتفجع، بينما يكتسي في التعازي بلباس التماسك والتأبين الذي تصاغ فيه المعاني الراثية بلغة هادئة تجعلها وسطًا بين المديح المنشرح والتحسر الباكي. وما نظمه الشيخ من هذا الفن لم يتجاوز في السقط ثماني قطع: ثلاث منها فقط في الرثاء الصريح، وقد خص بها والده ووالدته، والباقي تعازٍ عزى بها بعض أصدقائه عمن فقدوه.

أما اللزوميات فقد خلت لطبيعتها الفكرية التذكيرية من الرثاء خلوها من كل الأغراض الشعرية المشهورة، إلا قطعة واحدة جعلها رثاء للوزير أبي القاسم المغربي. وتلتقي المعاني التي بنى عليها التعازي والمراثي في كونها تتجه كلها إلى التنبيه على أن الموت هو النهاية المفجعة التي يسير إليها حتما كل الأحياء وإن غفلوا عنها أو تغافلوا.

---

(١) اللزوم: ١/ ٤٠٦.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١١١، وانظر العمدة: ٢/١٤٧.

ويمتح الشاعر معانيه هذه من حقول دلالية تتعدد في ظاهرها لكنها تتكامل كلها أو بعضها لتكون فنيًّا ما اصطلح على وصفه بقصيدة الرثاء. ويمكن ردها في مجموعها إلى الحقول الآتية: الاعتبار والاتعا ظ ثم التأبين والتفجع فالتعزية والتصبير، فالدعاء للميت والثناء على المعزى والدعاء له.

١ - **الاعتبار والاتعاظ**: وهو حقل ينصرف فيه الشاعر عن تشخيص الفاجعة وتأثيرها في النفوس إلى مخاطبة العقول وتنبيهها على أن المصيبة التي نزلت ليست إلا تذكيرًا لكل حي بالنهاية الآتية التي تجعله زينة الحياة الدنيا غافلًا عنها. وقد ذكر ابن رشيق أن (من عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال والأسود الخادرة في الغياض، وبحمر الوحش المتصرفة بين القفار، والنسور والعقبان والحيات لبأسها وطول أعمارها)[١]، وأوضح أن ذلك في أشعارهم كثير لا يكاد يخلو منه شعر.

واطراد ورود هذه المعاني في الشعر الجاهلي القديم يدل على تأصلها في شعر الرثاء، ولعل الباحث يتردد كثيرا عند محاولة تعليل هذا التأصيل قبل أن يرجح التأويل النفسي أو الاجتماعي أو الفكري، لأن دلالة معاني الاعتبار في الثقافة الشعرية الجاهلية تحتمل تأويلًا مختلفًا، لكن هذا التردد يختفي عندما يتعلق التأويل بدلالتها في مراثي المحدثين، فالمتتبع لبناء معظم هذه المراثي يلاحظ أن الشاعر غالبًا ما يلجأ إليها - خصوصًا في قصائد التعزية - لجوءًا فنيًّا حتى لا يضيق عليه باب الرثاء، مداريًا الفتور الذي قد يبدو على انفعاله وتفاجعه بمراكمة المعاني المتوحة مما تختزنه الذاكرة من أدب الوعظ وتاريخ الملوك والعظماء والمتجبرين.

ولم يخرج الشيخ بلزومه هذا التقليد في مراثيه عن عادة القدماء وسنتهم في العزاء والموعظة عند الأرزاء[٢]، ويبدو أنه كان يجد في الخروج إلى معاني الاعتبار

---

(١) العمدة: ٢/١٥٠.

(٢) رسائله / عطية: ص ٢١٠.

والاتعاظ مستراحًا فنيًّا لاكتفائه بالمتح من محفوظه العلمي، وكان محفوظه في هذا الباب واسعًا. ولعل رسالته المطولة في التعزية كانت – حسب ما اطلعت عليه – تعد المرجع الأوفى الذي يستطيع الشاعر المبتدئ أن يستغني به في باب الاعتبار عن الرجوع إلى كثير من قصائد الرثاء، لاستقصائه فيها معظم المعاني التي يحتاج إليها الشاعر في هذا الباب، فقد استغرق فيها الوعظ والتذكير بصروف الأيام وحدهما خمسين صفحة استهلها بقوله مصورًا فعل الدنيا بأبنائها وهم عاشقون لها: (ولو كانت الدنيا عرسًا لطلقت، ولكنها أم أملقت يحبها ولدها على العقوق، وتصدهم عن إدراك الحقوق. ما لنا ولك أم دفر ما يقنعك هلاك الوفر..... لا يسلم عليك الملك ولا الصعلوك...)[1]، وختمها بقوله منتهيًا إلى أن الحياة ليست الوجه الظاهر لحتمية الفناء: (وما خلد حيوان بري ولا عائم في اللجج بحري، سل عن حوت التهم ذا النون هل سلم من المنون...)[2].

وبين ذمه الدنيا المغررة وتنبيه الغافل عن الموت، عرض الشيخ من الأخبار والفوائد ما عده كافيا لمساعدة الشعراء على تنويع معاني الاعتبار والبعد بها عن الاجترار المملول، فحقيقة الموت واحدة يمكن أن تجلوها نهاية الأنبياء السعداء والملوك العظماء والصعاليك الأشقياء، كما يجلوها فناء السباع والوحوش الضارية والسوام المنكلة والحشرات المحتقرة[3].

ولا تخرج معاني الاعتبار في قصائده الراثية عن هذا الحقل النمطي الذي سيرسمه في تعزيته النثرية هذه بعد توبته من الشعر، فهو يختار في رثائه لأبيه أن يبني مقطع الاعتبار في قسمه الأول على ذم الدنيا وفضح تنكيلها بأبنائها من خلال صورة الزوجة الحسناء التي تخون بعلها زانية أو المرأة التي تقتل من يولد لها خشية العار إن لم يكن لها حليل:

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٥٩ – ١٦٠.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

(٣) انظر الرسالة : ص ١٥٩ – ٢٠٩.

علـى أم دفـرٍ غـضـبـةُ الـلـه إنـهـا
لأجـدر أنـثـى أن تـخـون وأن تـخـني
كـأن بـنـيـهـا يـولـدون ومـا لـهـا
حـليلٌ فتخشى العار إن سمحت بابن
جهلنا فلم نعلم على الحرص ما الذي
يـراد بـنـا والـعـلـم لـلـه ذي المـن
ومـا قـارنـت شـخـصًـا مـن الـخـلـق سـاعـةً
مـن الـدهـر إلا وهـي أفـتـك مـن قـرن
وجـدنـا أذى الـدنـيـا لـذيـذًا كـأنـمـا
جنى النحل أصناف الشقاء الذي نجني[1]

بينما يؤثر في رثائه لابن المهذب أن يبنيه في معظمه على التذكير بأن مآل كل الأحياء إلى الموت الذي لا يفرق بين سيد وعبد ولا نسر وبغاث:

يـا دهـر يـا مـنـجـز إيـعـاده
ومـخـلـف المـأمـول مـن وعـده
أي جـديـد لـك لـم تـبـلـه
وأي أقـرانـك لـم تـرده
تـسـتـأسـر الـعـقـبـان فـي جـوِّهـا
وتـنـزل الأعـصـم مـن فـنـده
أرى ذوي الـفـضـل وأضـدادهـم
يـجـمـعـهـم سـيـلـك فـي مـده
لـو عـرف الإنـسـان مـقـداره
لـم يـفـخـر المـولـى عـلـى عـبـده[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩١٢ – ٩١٩.
(٢)نفسه: ص ١٠١٢ – ١٠١٦.

والملاحظ أن الشيخ يسلك كغيره من الشعراء الراثين المسلك المشهور في الموعظة، المعتمد على جعل طول المقطع ثمرة لأمثال متعددة متلاحقة ومستقلة تتقاسم أبياته المتراكمة، وهي طريقة تسمح للشاعر بإغناء معاني الاعتبار وتنويعها والبرهنة على سعة محفوظه منها، كقوله مجسدًا من خلال عدة معان مرارة الموت التي تختفي وراء كل ما يتوهمه الأحياء حلوًا شهيًّا:

تشتاق إيار نفوس الورى
وإنما الشوق إلى وردهِ

تدعو بطول العمر أفواهنا
لمن تناهى القلب في وده

يسر إن مد بقاء له
وكل ما يكره في مده

أفضل ما في النفس يغتالها
فنستعيذ الله من جنده

فآفة العاشق من طرفه
وآفة الصارم من حده

كم صائن عن قبلة خده
سلطت الأرض على خده

وحامل ثقل الثرى جيده
وكان يشكو الثقل من عقده

ورب ظمآنٍ إلى موردٍ
والموت لو يعلم في ورده[1]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠١٩ – ١٠١٢

لكن ارتباط قول الاعتبار بتعدد المعاني وتنوعها لم يمنعه من الخروج إلى نوع ثان من البناء يطول فيه المقطع وتتلاحق أبياته بينما يظل المعنى المشخص لحتمية الموت واحدًا، ويبرز هذا الأسلوب في المواعظ التي يختار لها البناء السردي الذي تكون فيه الأبيات متعلقة بعضها ببعض، عوض البناء المستقل الذي تكتفي فيه الأبيات والمعاني بنفسها، ويبدو ذلك جليًّا في قوله راثيًا أباه:

فما رغبت في الموت كدر مسيرها

إلى الورد خمس ثم يشربن من أجن

يصادفن صقرًا كل يوم وليلة

ويلقين شرًّا من مخالبه الحجن

ولا قلقات الليل باتت كأنها

من الأين والإدلاج بعض القنا اللدن

ضربن مليعًا بالسنابك أربعًا

إلى الماء لا يقدرن منه على معن[1]

وقد قدم الشيخ لأسلوب السرد الواعظ نماذج متعددة في رسالة اتنعزية لتكون أنماطًا فنية تحتذى[2]. وهذا الأسلوب في الاعتبار منحى فني صريح تتغلب فيه – رغم وحدة معناه – النزعة الجمالية على النزعة العلمية الاستعراضية التي يبرهن فيها الشاعر على غزارة محفوظه من أدب الوعظ من خلال تعداد المعاني واستقصائها. ونجد في إشارة الجاحظ [3] إلى أن قصة البقرة الوحشية في أشعار العرب تنتهي

---

(١) س. ز / شروح: ص ٩١٩ – ٩٢١. وانظر نفس الطريقة السردية في قوله راثيًا (س. ز / شروح: ص ١٠٢٢ – ١٠٢٤):

ومرسل الغارة مبثوثة من أدهم اللون ومن ورده

إلى قوله:

أمهله الدهر فأودى به مبيضه يحدى بمسوده

(٢) رسائله / عطية: ص ١٩٤ – ١٩٥، حيث قوله بعد سرده قصة مصرع حمار الوحش: (ونظيره في لقاء المنية نيال أخنس...).

(٣) انظر الحيوان: ٢/ ٢٠.

بموتها في قصائد الرثاء ونجاتها في غيرها، ما يدل على أن البناء السردي في مواعظ الرثاء أسلوب فني قديم، وأن أبا العلاء بمجيئه به في رثائه كان ينحو منحى الفصحاء القدامى الذين ظلت أشعارهم لديه المثال الفني الأسمى الذي لا يجدر بكل محدث يسعى إلى التجويد أن يحيد عنه.

٢ - **البكاء والتفجع:** وتتضمنه المعاني التي يعرب فيها الشاعر عن تألمه لفقدان المرثي، وتقتضي طبيعة العلاقة بين الميت والباكي المفجوع أن تكون هذه المعاني الأصل القديم الذي قام عليه الرثاء. وارتباط هذا الفن بالبكاء تصور نقدي راسخ لدى كل الشعراء والنقاد، فالمرثية لديهم (هي الشعر الذي يبكى به الميت)[١]، وقد جعل الشيخ الأمطار الغزيرة التي هطلت ليلة موت الشريف الموسوي البكاء الذي يجب أن يبكى به كل ميت عزيز:

بخلت فلما كان ليلةَ فقده

سمحَ الغمامُ بدمعهِ الذرافِ[٢]

ولما كانت الغاية من المراثي تهويل الرزء والفاجعة ودعوة كل الناس إلى الحزن والبكاء على الفقيد[٣]، صار الشاعر الراثي ملزمًا أكثر من غيره بالبكاء والتحسر، والقدرة على صوغ معاني التفجع مرتبطة في أصلها بالانفعال الصادق الذي يقترن الإحساس به بكون الشاعر هو المفجوع المتألم، ويتراجع عنصر الصدق كلما كانت حقيقة الرثاء أقرب إلى المجاملة الاجتماعية منها إلى الحسرة والتألم الصادق.

وعندما تغيب المشاركة العاطفية ويضعف الانفعال الصادق يكون بكاء الرثاء تفاجعًا فنيًا لا تفجعًا، وتفاوت الشعراء في إجادة هذا الفن إنما يعود إلى اختلاف قدراتهم على تقديم الفاجع في صورة البكاء والحسرة الحقيقية، وسبيل الرثاء الجيد

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٠٠٠.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٢٦٨.

(٣) انظر قول أبي تمام: كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر... فليس لعين لم يفض ماؤها عذر. ديوانه: ٧٩/٤.

لدى النقاد، (أن يكون ظاهر التفجع بين الحسرة، مخلوطًا بالتلهف والأسف)[1] ويكشف تاريخ هذا الفن عن أن من أجادوه من الشعراء كالخنساء ودعبل وأبي تمام ومهيار، كانوا قلة بالقياس إلى من أجادوا في المديح، والعلة افتقار الشاعر الراثي عادة إلى صدق العاطفة لضعف انفعاله وفتوره وغلبة نزعة المجاملة لديه في مواقف التعزية والتأبين على الطمع، وهو ما عبر عنه النقاد بقول الشعر للوفاء[2]، ولذلك كان كثير من الشعراء – إذا غاب الانفعال الصادق – يؤثرون في مراثيهم العدول عن حقل التفجع إلى حقول الاعتبار والتأبين والتعزية هروبًا من ضيق القول فيه وصعوبته، رغم أن معانيه تكون بألفاظها الشجية أظهر للفجيعة وأشد إثارة لكوامن الأشجان وقدح شرر النيران[3].

وقد عد النقاد مراثي الشواعر من أرق الأشعار وأقربها إلى النفوس وأدعاها إلى الشجو، لأن النساء (أشجى الناس قلوبًا عند المصيبة وأشدهم جزعًا على هالك، لما ركب الله عز وجل في طبعهن من الخور وضعف العزيمة، وعلى شدة الجزع يبنى الرثاء)[4]. ولعل أبا العلاء كان من بين من اختار من الشعراء العدول عن التفجع إلى ما سواه من حقول الرثاء، فمعاني التحسر والبكاء في مراثيه قليلة بالقياس إلى غيرها، وما ورد منها صريحًا كان في رثائه لأبيه وأمه، وصدق الانفعال في حزنه وتحسره عليهما كان طبيعيًّا لا مجاملة فيه.

ويمكن أن نعد التفجع سمة فنية مهيمنة في هذه المراثي، فهي تشترك كلها في كون مطالعها خلافًا لأخواتها إعلانًا عن هول الفاجعة وتطليق الصبر والسرور

---

(١) العمدة: ٢/١٤٧.

(٢) انظر القصيدة عند مهيار: ص ٢٦٥، وانظر قول الخريمي الشاعر لما سئل عن سبب فتور مراثيه بالقياس إلى جودة مدائحه في الهالك: (كنا يومئذ نعمل على الرجاء، ونحن اليوم نعمل على الوفاء، وبينهما بون بعيد). الشعر والشعراء: ١/٧٩.

(٣) نفسه: ٢/١٥٣.

(٤) نفسه: ٢/١٥٣.

وجعل الحزن المنظار الذي ينظر منه إلى كل ما يحيط به من ملذات الحياة ومباهجها فتستحيل عبوسًا وكمدًا كما يتجلى من قوله يرثي أباه:

نقمت الرضا حتى على ضاحك المزن
فلا جادني إلا عبوس من الدجنِ
فليت فمي إن شام سني تبسمي
فم الطعنة النجلاء يدمى بلا سنٍّ
كأن ثناياه أوانس يبتغى
لها حسن ذكر بالصيانة والسجن[1]

ومثل هذا الجزع لا يليق بالعاقل الرشيد، لكن ما ملأ نفسه من هم وحسرة وهو يسمع نعي أمه كان أقوى من أن يدفعه لوم العاذلين، وإذا كان الرثاء سبيل الشعراء إلى البكاء فإن هول المصيبة التي أصابته بفقدان أمه كان لثقله ووطأته يجعل الألفاظ الراثية صخورًا تتحطم لها أنيابه وأضراسه وهي تدرك قبل المتلقي دلالة الخطب العظيم التي تحملها هذه الألفاظ:

سمعت نعيها صمي صمام
وإن قال العواذل لا همام
وأمتني إلى الأجداث أم
يعز علي أن سارت أمامي
وأكبر أن يرثيها لساني
بلفظ سالك طرق الطعام
يقال فيهتم الأنياب قول
يباشرها بأنباء عظام
كأن نواجذي ربيت بصخرٍ
ولم يمرر بهنَّ سوى كلامي[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٠٧ – ٩٠٨.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٤١٣ – ١٤١٨.

ومعاني التفجع - كما أوضحت - حقل أصلي في الرثاء مستقل بمعانيه، وهو نقيض لحقل التصبر والتعزية، ولذا لا نجد للمعاني الداعية إلى التجلد والتعزي أثرًا في رثائه لأبويه لأن الشاعر المفجوع لا يكون إلا باكيًا، وإذا كانت المعاني المصورة للحزن تشهد على ما كان يملأ نفس الشاعر من حسرة وألم ساعة سماع النعي ونظم المرثية، فإن صورة التحسر لا يمكن أن تكتمل إلا إذا جعل الشاعر المستقبل لحظة حاضر والتزم بأنه سينبذ كل مظاهر السرور ليتفرغ إلى حزنه، وهو التزام يجمع بين الوفاء وصدق الإحساس لارتباطه بالحاضر الأليم وإن كان تنبؤًا بالمستقبل:

لقد مسخت قلبي وفاتك طائرًا
فأقسم ألا يستقر على وكنِ
كأن دعاء الموت باسمك نكزةٌ
فرت جسدي والسم ينفث في أذني
ضعفتَ عن الإصباح والليل ذاهبٌ
كما فني المصباح في آخر الوهن
تئن ونصبي في أنينك واجبٌ
كما وجب النصب اعترافًا على إنِّ
فيا قبر واه من ترابك لينًا
عليه وآه من جنادلك الخشن
سأبكي إذا غنى ابن ورقاء بهجةً
وإن كان ما يعنيه ضد الذي أعني
وأحمل فيك الحزن حيًّا فإن أمت
وألقك لم أسلك طريقًا إلى الحزن
وبعدك لا يهوى الفؤاد مسرة
وإن خان في وصل السرور فلا يهني[1]

---

(١)س. ز/شروح: ص ٩٣٠ - ٩٤١.

هذا الالتزام بالحزن الدائم يظل مقصورًا على مراثيه التي كان فيها هو المفجوع، أما القصائد التي قالها معزيًا فقد خلت من معاني التفجع، وكانت الدعوة فيها – خلافًا لما تقدم – إلى التجلد ونبذ الحزن والنحيب لقلة غنائهما ولما قد يشينان به المستسلم إليهما من بعد عن السداد:

واحْـــبُـــواهُ الأكـــفـــان مـــن ورق المصـــ

ـــحـــف كـــبـــرًا عـــن أنـــفـــس الأبـــــراد

واتـــلـــوا الـــنـــعـــش بـــالـــقـــراءة والـــتـــســـ

ـــبـــيـــح لا بـــالـــنـــحـــيـــب والـــتـــعـــداد

أســـــف غـــيـــر نـــــافـــع واجـــتـــهـــاد

لا يــــؤدي إلـــــى غـــنـــــاء اجـــتـــهـــاد

طـــالمـــا أخـــرج الـــحـــزيـــن جـــوى الـــحـــز

ن إلـــــى غـــيـــر لائـــق بـــالـــســـداد

مـــثـــل مـــا فـــاتـــت الـــصـــلاة ســـلـــيـــمـــا

ن فـــانـــحـــنـــى عـــلـــى رقـــاب الـــجـــيـــاد[1]

وعندما تتراجع معاني البكاء يختفي حقل التفجع من المرثية ويصبح التأبين والتعزية والثناء على المعزى والدعاء له الحقول التي تبنى عليها فنيا قصيدة الرثاء.

٣ – **التــأبـيـن:** وهو مجموع المعاني التي يتحول فيها الشاعر من البكاء على الميت إلى الثناء عليه وتعداد ما كان يتحلى به من فضائل، ويكمن الفرق بين التفجع والتأبين في كون الشاعر في الأول يجعل تصوير الحسرة التي ملأت النفوس شاهدًا على إحساس الناس بمدى هول الفاجعة التي أصابتهم بموت المرثي، بينما يكون حديثه في الثاني، عن الفضائل والسجايا الحميدة التي رحلت معه سبيلًا إلى إشعار المتلقين بجلالة الخطب الذي حل بهم بموته إن كانوا لم يدركوا بعد فداحته.

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٩٩٠ – ٩٩١.

وإذا كانت معاني التفجع تتخذ نفس المفجوع مجالاً لبروزها فإن معاني التأبين تتجه إلى ذات الميت نفسه، ويعتبر حقله بالقياس إلى البكاء مجالاً فنيًّا واسعًا لا يواجه فيه الشاعر أية صعوبة عند صوغ المعاني لاعتماده فيه على خبرته بالمديح ومعانيه، فالتأبين في حقيقته ليس إلا مديحًا يثنى فيه على الفقيد بصيغة الماضي كما نبه على ذلك بعض النقاد، ولذا عدوا الرثاء بالنظر إلى هذه الحقيقة نوعًا من المدح رغم أن التفجع فيه هو الأصل الذي يجب أن يعرف به.

ويبدو أن الشيخ كان يجده فنيًّا كالاعتبار أطوع في الرثاء من البكاء، فمعانيه تشغل حيزًا واسعًا في جل ما نظمه راثيًا. وكعادة الشعراء الحذاق في مراعاة طبقة الممدوح وصناعته عند الثناء عليه، يبني الشيخ معاني التأبين على الفضيلة أو الفضائل التي تميز بها المفقود اجتماعيًّا من باقي الأخيار، فيخص الفقيه الحنفي أبا حمزة برثاء مادح يجعل فيه الفقيد الفقيه المجتهد الذي فاق كل أهل المذهب حتى صار خلقًا لأبي حنيفة، فلما رحل عجز الأحناف عن إقحام مخالفيهم:

قصد الدهر من أبي حمزة الأوّ ... وابِ مولى حجًا وخدن اقتصاد

وفقيها أفكاره شدن للنعـ ... ـمان ما لم يشده شعر زياد

فالعراقي بعده للحجازي ... ي قليل الخلاف سهل القياد[1]

كما يجعله بفصحاته الخطيب الملين لأقسى القلوب والمحدث الحافظ الثقة، أما ورعه وزهده فقد شخصه في صورة الناسك الذي أنفق عمره يطلب العلم نبلًا وتخلقًا لا طمعًا في المكسب. والطريف أن الصورة النبيلة التي رسمها له في ثنائه عليه ميتًا، هي نفسها الصورة التي سيرسمها لنفسه بعد إعلانه عزلته:

(١)س. ز / شروح: ص ٩٨٥ – ٩٨٧.

وخـطـيـبًـا لـو قـام بـين وحـوش

علـم الـضـاريـات بـر الـنـقـاد

راويًـا لـلـحـديـث لـم يـحـوج المعـ

ـروف مـن صـدقـه إلـى الإسـنـاد

أنـفـق الـعـمـر نـاسـكًـا يـطـلـب الـعلـ

ـم بـكـشـف عـن أصـلـه وانـتـقـاد

ذا بـنـان لا تـلـمـس الـذهـب الأحـ

ـمـر زهـدًا فـي الـعـسـجـد المـسـتـفـاد[1]

ولما كان شرف الانتساب إلى آل البيت مقترنًا في عصر الشيخ بمسؤولية الجهاد وتدبير شؤون المسلمين، اجتمع في رثائه المادح للأشراف العلويين الحديث عن سمو قدر المرثي لدى الله وعن طهارته وورعه وتقواه بالتنويه به فارسًا شجاعًا لم تمنعه حياة النعيم التي كان يعيشها من أن يفوق في تصريف الرماح من خشن عيشهم من المحاربين:

ولا مـثـل فـقـدان الـشـريـف مـحـمـد

رزيـة خـطـب أو جـنـايـة ذي جـرم

فـيـا دافـنـيـه فـي الـثـرى إن لحـده

مـقـر الـثـريـا فـادفـنـوه عـلـى عـلـم

ويـا حـامـلـي أعـواده إن فـوقـهـا

سـمـاوي سـر فـاتـقـوا كـوكـب الـرجـم

بكـى السيف حـتـى أخـضـل الـدمـع جفنه

عـلـى فـارس يـرويـه مـن فـارس الـدُّهـم

وبـالـلـه ربـي مـا تـقـلـد صـارمًـا

لـه مـشـبـه فـي يـوم حـرب ولا سـلـم

ولا أمـسـكـت يـسـرى عـنـانًـا لـغـارة

كـيـسـراه والـفـرسـان طـائـشـة الـعـزم

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٨٨ – ٩٨٩.

كـريم حـليـم الجـفـن والـنـفـس لا يـرى
إذا هـو أغـفـى مـا يـرى الـنـاس فـي الحـلـم
تــســور إلــيــه الـــــراح ثـــم تــهـابـه
كـأن الحـمـيـا لـوعـة فـي ابـنـة الـكـرم[1]

ويتضح من تلاعبه بدلالة النعش وبنات نعش في مزجه الرثاء بالمدح، وكذا من مبالغته الشعرية في تصوير طهارة نفسه وعزوفها عن المحرمات حتى في الحلم، أن بناء المعاني في هذا التأبين بناء تجويد فني قبل أن يكون رثاء انفعاليًّا صادقًا. ويبدو هذا التاثير الواضح لمعايير الصناعة الشعرية أقوى في فائيته المشهورة التي رثى بها الشريف الموسوي والد الشاعرين الرضي والمرتضى، فقد حشد في تأبينه له كل ما يمكن أن يمدح به ممدح مثالي من فضائل، فقد كان الفقيد الجواد الكريم والطاهر الزكي نسبًا وعترة وفعلًا ونية، والفارس الذي أيتم رحيله الرماح والسيوف:

أودى فـلـيـت الحـــادثـــات كـفـاف
مـــال المـسـيـف وعـنـبـر المـسـتـاف
الـطـاهــر الآبــــاء والأبــنــــاء والـــ
ــــــآراب والأثــــــــواب والآلاف
رغـــت الــرعـــود وتـلـك هـــدة واجـــب
جـبـل هـــوى مـــن آل عـبـد مـنـاف
بـخـلـت فـلـمـا كـــان لـيـلـة فـقـده
سـمـح الـغـمـام بـدمـعـه الــذراف
ويـقـال إن الـبـحـر غـــاض وإنـهـا
سـتـعـود سِـيـفًـا لجـة الـرجـاف
ذهـــب الـــذي غـــدت الـنـوابـل بـعـده
رعـــش المـتـــون كـلـيـلـة الأطـــراف

(١)س. ز / شروح: ص ٩٥٠ - ٩٥٧.

وتـعـطـفـت لـعـب الـصـلال مـن الأسـى
فـالـزُّج عـنـد الـلـهـذم الـرعـاف
وتـيـقـنـت أبـطـالـهـا ممـا رأت
أن لا تـقـومـهـا بـغـمـز ثـقـاف[1]

ولا يجد هذه الأوصاف كافية فيجعله بمبالغته الشعرية لا يفرط في فضيلة الجود حتى بعد موته، ويحله محل رضوان في الإشراف على أبواب الجنة، أما قبره فقد جعلته الصناعة الشعرية ومبالغاتها – رغم احتراسه العقلي[2] في الاستعانة الشعرية بدعاوي الشيعة العقدية – مزارًا تجزئ الصلاة الواحدة حياله عن مناسك الحج والعمرة كلها:

إن زاره المـوتـى كـسـاهـم فـي الـبـلـى
أكـفـان أبـلـج مـكـرم الأضـيـافِ
نـبـذت مـفـاتـيـح الـجـنـان وإنمـا
رضـوان بـين يـديـه لـلإتحـاف
الـركـب إثـرك أجـمـون لـزادهـم
والـلـهـج صـادفـة عـن الأخـلاف
تـكـبـيـرتـان حـيـال قـبـرك لـلـفـتـى
مـحـسـوبـتـان بـعـمـرة وطـواف[3]

وتبدو معاني التأبين في رثائه لأبويه أخص وأبعد عن التنوع من حيث تعداد الفضائل، فرغم تنويهه بوقار أبيه وحلمه ورجاحة عقله وشجاعته وكرمه وفصاحته في قوله:

فـيـا لـيـت شـعـري هـل يـخـف وقـاره
إذا صـار أحـد فـي الـقـيـامـة كـالـعـهنِ

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٦٤ – ١٢٧٤.
(٢) المقصود احتراسه بنسبة الزعم إلى غيره في قوله السابق: ويقال إن البحر غاض...
(٣)س. ز / شروح: ص ١٢٨٨ – ١٢٩٥.

حجا زاده من جرأةٍ وسماحةٍ

وبعض الحجا داع إلى البخل والجبن

أمولى القوافي كم أراك انقيادها

لك الفصحاء العرب كالعجم اللكن[1]

يظل هذا النوع من البناء محدودًا في هذه الأبياب الثلاثة، بينما تتجه معاني التأبين الأخرى إلى شيم سيجدها الابن أمدح للأب من غيرها هي: النفس والجسم واللسان وعفتها في اليقظة والحلم، وكذا التقوى وصحة الدين وتتدخل المبالغة الفنية لرسم صورة الورع هذه، فيصبح بعض ما يحكى عن أفعال الناس لقبحها كناية يتحاشى بها اللسان التصريح، بينما يكون ما يحكيه عن أفعال أبيه لطهرها ألفاظًا تعطرها نفحة العصمة فتجعل المسك دونها:

مضى طاهر الجثمان والنفس والكرى

وسهد المنى والجيب والذيل والردنِ

وما أكثر المثني عليك ديانةً

لو ان حمامًا كان يثنيه من يثني

ويكني شهيد المرء غيرك هيبةً

وبقيًا وإن يسأل شهيدك لا يكني

يصرح بقول دونه المسك نفحة

وفعل كأمواه الجنان بلا أسن

فليتك في جفني موارى نزاهة

بتلك السجايا عن حشاي وعن ضبني[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩١١ – ٩٢٤.

(٢)نفسه: ص ٩٠٩ – ٩٣٦. وقد التفت الشاعر في الأبيات من الحديث عن أبيه الهالك بصيغة الماضي إلى مخاطبته.

والمعنى الأخير تشخيص فني بارع لطهر سجايا الأب التي صارت أسمى من أن تهان وتدنس بتمني حشايا الابن قبرًا لصاحبها. ويتردد مثل هذا التنزيه الفني في قوله راثيًا أمه:

وأكـــبـــر أن يـــرثـــيـــهـــا لـــســـانـــي
بـــلـــفـــظٍ ســـالـــكٍ طـــرق الـــطـــعـــامِ

ومقصوده أنه ينزهها عن أن ترثى بشعر يتلفظ به اللسان الذي يمر عليه الطعام[1]. وما يلفت الانتباه كون معاني التأبين في رثائه لأمه تقل قلة ملحوظة في الميمية وتختفي من اللامية، ورغم كثرتها النسبية في رثائه لأبيه يبدو حقلها ضيقًا بالقياس إلى ما قاله معزيًا، وهو تفاوت يدل على أنه كان يجد التعزية المجال الأنسب فنيًّا للرثاء المادح، بينما يكون البكاء والتفجع الأنسب في الرثاء الانفعالي الصادق.

وتختص تعزيته في ابن المهذب بخلوها من التأبين والتفجع في صورتهما الصريحة، واكتفاء الشاعر فيها بالاعتبار والموعظة، والتفسير الذي نجده لذلك أنها منزلة وسطى بين الرثاء الباكي الذي يكون الشاعر فيه مفجوعًا، والتعزية التي يكون فيها مجاملًا، وأعني بذلك أن الاقتصار على الاعتبار دون التأبين، يعود إلى أن الشاعر – وإن لم يكن قد تحسر وتألم لموت المرثي – تأثر تأثرًا فكريًّا لنهاية الإنسان المغرور، فتجاوز التفجع إلى التأمل الفلسفي الحزين في مصير الأحياء الذين تغرهم الدنيا فتزين لهم الحياة وتشغلهم زمنًا عن إدراك حقيقة النهاية التي تنتظرهم ثم تذيقهم علقمها وهم له كارهون.

وتبدو لزوميته في رثاء الوزير المغربي نموذجًا مكتملًا لما يمكن أن يبلغه تأثير الرثاء الصادق في العقول والنفوس ولو لم يوفر له صاحبه عناصر التجويد الفني التي يحرص الشعراء الحذاق على تجميعها في قصائدهم، فقد جمع الشيخ في هذه اللزومية بين لوعة التفجع وحكمة التأمل وصدق التأبين دون أن يتجاوز في ذلك كله سبعة أبيات:

---

(١) انظر شروح السقط: ص ١٤١٧. ولنظر البيت في: ١٤١٧

ليس يبقى الضرب الطويل على الدهـ

ــر ولا نو العبالة الدرحايهْ

يا أبا القاسم الوزير ترحلـ

ـت وخلفتني ثفال رحايه

وتركت الكتب الثمينة للنا

س وما رحت عنهم بسحايه

ليتني كنت قبل أن تشرب المو

ت أصيلًا شربته بضحايه

إن نحتك المنون قبلي فإني

منتحاها وإنها منتحايه

أم دفر تقول بعدك للذا

ئق لا طعم لي فأين فحايه

إن يخطّ الذنب اليسير حفيظا

ك فكم من فضيلة محايه[1]

إن لغة المقطوعة رغم هدوئها الظاهر تخفي انفعالًا حادًّا ينبئ بأن الشيخ كان فيها بحزنه مهيئًا لنظم مطولة مجودة يكمل فيها صدق العاطفة قوانين الصناعة، وهو ما لم يقدم عليه، فقد اكتفى بهذه الأبيات القليلة للتعبيرعن حزنه ووفائه[2]، ولا نستغرب ذلك، فالشيخ عند نظمه هذه اللزومية كان قد طلق الشعر المجود واكتفى بالنظم، وقصُرها تمسك ضمني بموقفه الرافض للشعر وتنبيه على أنها وإن كانت من الموزون زفرات إنسانية فرضها الوفاء، لا رثاء فني أملته قوانين الصناعة الشعرية.

---

(١) اللزوم: ٢/٦٥٢ - ٦٥٣.

(٢) انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء المعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ - يناير / فبراير ١٩٨٢ - السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي - بيروت: ص ٢٧٤.

٤ -**التصبير والتودد:** تعتبر التعزية الحقل الذي يوجه فيه الشاعر المعاني نحو مخاطب ثان غير الميت هو المعزى المفجوع، والملاحظ أن كثيرًا من قصائد الرثاء في عصور المحدثين كانت ثمرة للمكانة الاجتماعية التي يحتلها قريب الميت ولعلاقة الشاعر به، أما الميت نفسه فلا يشترط الشاعر فيه أكثر من أن يكون قريبًا للمعزى، ولذا يتشابه الأموات في معظم قصائد التعزية ولا يتفاضلون إلا تبعًا للمفاضلة بين المعزين، لأن التودد إلى المعزى الحي لا الحزن على المرثي الميت، يكون في الغالب هو السبب في نظم المرثية، رغم أن الشعراء يتصنعون الحزن في مثل هذه القصائد ويزعمون أن حسرتهم على الميت هي التي تجعلهم يرثونه:

وقالوا ما يمسك من مصاب
عداك الأهل والأب والقبيلا
فقلت وهل جناني منه خال
إذا ما ناب تربًا أو خليلا[1]

غير أننا لا نعدم تعازي تكون فيها مكانة الميت أعلى من مكانة المعزى أو مكافئة لها فتخص بأسلوب شعري متميز في بناء المعاني. إن ظهور المعزى باعتباره شخصًا ثالثًا في قصيدة الرثاء يفرض على الشاعر أن يزاوج فيها بين مجموعتين من المعاني يخصه بإحداهما ويخص بالأخرى الميت، وتكون المواساة والدعوة إلى التجمل بالصبر عادة المعاني التي يختارها الشعراء في التعزية، وما ورد منها في مراثي الشيخ كان يعد استيفاء لمعاني الرثاء الأخرى كلًّا أو بعضًا كقوله في خاتمة رثائه لأبي حمزة داعيًا لأخيه بطول العمر:

والثريا رهينةٌ باجتماع الشـ
ـشمل حتى تعد في الأفراد

---

(١) ديوان مهيار: ٦/٣.

والــلــبــيــب الــلــبــيــب مــن لــيــس يــغــتــر

ـــر بـــكـــون مـــصـــيـــره لـــفـــســـاد[1]

والتصبير في الأبيات مبني على مخاطبة العقل والدعوة إلى الاعتبار من خلال تذكير المعزى بأن الحقيقة التي يجب أن يدركها كل ذي لب، أن الأحياء ظاعنون وأن الفناء نهايتهم. وفي رثائه لابن المهذب يبني التأسية على مخاطبة عقيدة المعزى وإيمانه من خلال دعوته إلى التعزي بالأبناء الخمسة الذين خلفهم الفقيد، وتسليم الأمر إلى الله والرضى بالقضاء والقدر خيره وشره، وترغيبه في الأجر الذي يناله كل مؤمن سلم أمره إلى الله في ما نابه، وما يجمل النفس ويعزيها أن الرحمة تؤنس الفقيد في قبره:

فــيــا أخــا المــفــقــود فــي خــمــسةٍ

كــالــشــهــب مــا ســلاك عـــن فــقــده

جـــاءك هـــذا الحـــزن مــســتــجــديًــا

أجـــرك فـــي الـــصـــبـــر فـــلا تجـــده

ســلــم إلـــى الـــلـــه فــكــل الـــذي

ســـــاءك أو ســـــرك مـــــن عـــنـــده

لا يـــعـــدم الأســـمـــر فـــي غـــابـــه

حــتــفًــا ولا الأبـــيـــض فـــي غـــمـــده

إن الـــذي الـــوحـــشـــة فـــي داره

تـــؤنـــســـه الـــرحـــمـــة فـــي لحـــده[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٠١ – ١٠٠٥.

(٢)نفسه: ص ١٠٢٥ – ١٠٢٧.

والملاحظ أن معاني التصبير هذه أتت كما ذكرت في خاتمة الرثاء، وهو مكانها المنطقي في التعزية لأن تأثيرها المطلوب لا يمكن أن يكون قويًّا إذا ما أتى بها الشاعر في غير الخاتمة وخرج منها إلى معان أخرى كالتأبين أو تهويل الخطب، لكن ما يجدر التنبيه عليه أن مجيئها في الخواتيم اعتمد على براعة استهلال أنبأت بها رغم كونها معاني عامة لا يخص فيها الشاعر المعزى بالخطاب، وأقصد قوله في افتتاح رثائه لابن المهذب:

أحسن بالواجد من وجده
صبر يعيد النار في زندِهِ
ومن أبى في الرزء غير الأسى
كان بكاه منتهى جهده[1]

وقوله في داليته المشهورة:

غير مجدٍ في ملَّتي واعتقادي
نوح باكٍ ولا ترنم شادِ
وشبيه صوت النعي إذا قيـ
ـس بصوت البشير في كل نادِ[2]

وتأخذ التعزية في رثائه للشريفين العلوي والموسوي منحى آخر يصبح فيه الشاعر عوض تأسيته للمعزى مصبرًا نفسه وكل الناس، ولا يستعصي الصبر، فالعزاء يسرع إلى قلوبهم عندما ينظرون إلى من خلفهم الفقيد، وإلى الفضائل التي يتحلون بها وليس يموت – وإن مات – من تظل فضائله حية بحياة خلفه:

أبي السبعة الشهب التي قال إنها
منفذة الأقدار في العربِ والعجمِ

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٠٦ – ١٠٠٧.
(٢)نفسه: ص ٩٧١.

فـكــل ولـــيـــدٍ مــنـــهـــم ومـــجـــربٍ

لـنـا خـلـفٌ مـن ذلـك الـسـيـد الـصـتـم

مـغـافـرهـم تـيـجـانـهـم وحـبـاهـم

حـمـائـلـهـم والـفـرع يـنـمـى إلــى الـجـذم

مـنـاجـيـد لـبـاسـون كـل مـفـاضـةٍ

كـأن غـديـرًا فـاض مـنـهـا عـلـى الـجـسـم

كـمـاة إذا الأعـــراف كـانـت أعـنـةً

فـمـغـنـيـهـم حـس، الـثـبـات عـن الـحـزم(١)

والأبيات كما هو واضح مديح صريح لا يتميز فيه الممدوحون إلا بكونهم معزين، ويستخلص من هذا الأسلوب في الثناء على المعزى داخل الرثاء أن الشاعر سلك طريقتين في التعزية: أولاهما تعتمد على دعوة المعزى إلى التحلي بالصبر والتعزي بكون الموت نهاية كل حي، بينما تعتمد الثانية على التودد إليه بالثناء عليه والتنويه بفضائله من خلال جعل الخلف بفضائلهم عزاء عن الفقيد، بل إن المرثي يصبح في تعزية التودد كأنه لم يخلق إلا ليخلف أبناء فضلاء لا يستطيع الشاعر السكوت عن مدحهم، كما يتبين من تعزيته الشريفين الرضي والمرتضى عن أبيهما:

أبـقـيـت فـيـنـا كـوكـبـيـن سـنـاهـمـا

فـي الـصـبـح والـظـلـمـاء لـيـس بـخـافِ

مـتـأنـقـيـن وفـــي الـمـكـــارم أرتـعـا

مـتـألـقـيـن بـســـــؤدد وعـفـاف

قـدريـن فـي الإرداء بـل مـطـريـن فـي الـ

إجـــداء بـــل قـمـريـن فـي الإســداف

---

(١)س. ز / شروح: ص ٩٥٧ – ٩٦٦.

رزقـــا الـــعـــلاء فـــأهــل نجــد كـلـمـا

نـطـقـا الـفـصـاحـة مـثـل أهــل ديــاف

حـلـفـا نـــدى سـبـقـا وصـلــى الأطــهـر الــ

ــمـرضـيّ فــيــا لــثــلاثــة أحـــلاف

أنــتـم ذوو الـنـسب الـقـصـيـر فطولكم

بـــاد عـلــى الــكــبـــراء والأشـــــراف

والـــراح إن قـيـل ابـنـة الـعـنـب اكـتـفـت

بـــأب عـــن الأســـمـــاء والأوصـــــاف[1]

ولا يكتفي الشاعر بمدح الشرفين ولكنه يخرج كشأن شعراء المديح إلى الثناء على قومهما وآبائهما، ولأمر ما لم يجد الشاعر الوافد على بغداد أفضل من شيمة الجود والكرم للتنويه بهم. ولتحول التعزية إلى مدح تجد المبالغة مكانًا لها في أبيات التودد، فجد الشريفين لجلاله تكاد تعده النفوس نبيًّا:

مـــا زاغ بـيـتـكـم الـرفـيـع وإنـمـا

بـــالـــوجـــد أدركــــــه خــفــي زحـــافِ

ويــــخــــال مــــوســـى جــدكـم لجـلالــه

فــي الـنـفـس صـاحـب سـورة الأعــراف

المـــوقـــدي نـــار الـــقـــرى الآصـــال والــ

ـــأســحـــار بـــالأهـــضـــام والأشـــعــاف

وقـــدورهــم مـــثـل الــهـضـاب رواكـــدًا

وجــفـــانـــهـــم كـــرحـــيـــبـــة الأفـــيـــاف

مـــن كـــل جـــائـشـــة الـــعـــشـــي مـفـيـئـة

بـــالمـيـر خــيــر مــرافــد وصـــحـــاف[2]

---

(1)س. ز / شروح: ص ١٢٩٧ - ١٣٠٢.

(٢)نفسه: ص ١٣٠٣ - ١٣٠٥.

ويشغل التودد المادح في هذه الفائية تسعة وعشرين بيتًا (٢٩) من ثمانية وستين (٦٨) أي ما يقارب نصف المرثية، وهو حيز واسع يمكن أن يعد وحده إذا فصل عن الرثاء مدحة مستقلة بنفسها، ويزيدها التباسًا بالمديح أنه ختمها كما كان الطائي يختم مدائحه بوصف شعره معتبرًا قصيدته هذه هدية خص بها الشريفين وإن جعلها أقل من أشعارهما:

يا مالكي سرح القريض أتتكما
مني حمولة مسنتين عجافِ
أوضعت في طرق التشرف ساميًا
بكما ولم أسلك طريق العافي[1]

وقد عد البطليوسي القصيدة مدحًا مهدى إلى الشريفين، ولا يبدو أن الشيخ كان غافلًا عن سمة المديح التي هيمنت على مرثيته هذه وعلى مرثيته الميمية في الشريف أبي إبراهيم العلوي، فقد صرح في خاتمة الفائية بأنه قالها متقربًا إلى الشريفين، وكان استهلاله الميمية بقوله:

بني الحسب الوضّاح والشرف الجمِّ
لساني إن لم أرثِ والدكم خصمي

إنباءً بأنه سيجعل التعزية مادحة. ومن الرثاء الذي نبه النقاد على صعوبته[2] القصائد التي يكون فيها المعزى الخلف الذي سيتولى الخلافة أو الرئاسة بعد أبيه أو أخيه، لأن الشاعر يكون فيها ملزمًا بالجمع بين التعزية والتهنئة لتناقضهما، والشيخ في جمعه بين التهنئة والمديح في هذين المرثيتين، كان يذلل نفس الصعوبة، وإذا كانت منافسة الشريفين لأبيهما في الشهرة والمكانة الاجتماعية قد سوغت إنهاء المرثية بمدحهما ورسم القصيدة باسميهما في قوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣١٨ - ١٣٢٠.
(٢) العمدة: ٢/١٥٥.

ساوى الرضيُّ المرتضى وتقاسما

خطط العُلى بتناصف وتصافِ(1)

فإن إحساسه برفعة قدر الشريف العلوي المرثي في الميمية بالقياس إلى أبنائه قد جعلته يسكت بعد تسميته عامدًا عن ذكر أسمائهم رغم تعليله ذلك بقوله:

فإن كنت ما سميتهم فنباهة

كفتني فيهم أن أعرفهم باسم(2)

ويعود عامدًا إلى تأبينه ومدحه مرة ثانية بعد أن كان قد خرج إلى مدحهم:

فوارس حرب يصبح المسك مازجًا

به الركض نقعًا في أنوفهم الشمِ

فهذا وقد كان الشريف أبوهم

أمير المعاني فارس النثر والنظم(3)

هذا التودد إلى المعزى والثناء عليه لا نجده في رثائه للفقيه أبي حمزة ولابن المهذب، فكل ما ناله أخو الفقيه وأخو الشريف من الشاعر في القصيدة الدعاء(4) لهما ببيتين، بينما كان في تصبيره لهما صريحًا، وخلافًا لذلك أسهب في مدح الرضي والمرتضى وأبناء الشريف أبي أحمد الموسوي وهو يعزيهم، ولكنه لم يدعهم إلى التصبر ولا لمح إلى أنهم جازعون غيرمتماسكين.

والتفسير النقدي الذي نجده لذلك أنه كان ينظر إلى المكانة الاجتماعية للمعزى فيمسك عن مدحه مكتفيًا بدعوته إلى الحلم وحثه على الصبر إذا كان مغمورًا، ويسهب في مدحه إذا كان من الرؤساء منزهًا إياه ضمنيًّا عن أن يكون ممن يخف

---

(1) س. ز / شروح: ص ١٣٠١.

(2) نفسه: ص ٩٥٨.

(3) نفسه: ص ٩٦٥.

(4) نفسه: ص ١٠٢٥ - ١٠٢٦ و١٠٠١.

حلمه فيحتاج إلى من يصبره ويعرفه بما يليق به. ويدل على عدم استحسانه التصبير في التعازي عند مخاطبة الرؤساء وأهل الفضل قوله لخاله معتذرًا بعد تذكيره إياه بأن الجزع لا يرد قتيلًا وأن الأسف لا يحيى من غدا بسيف المنية قتيلًا، وإسهابه في وعظه وتصبيره: (وأما سيدي أطال الله بقاءه فلولا أن السنة جرت بالعزاء عند الأرزاء لما فغرت لذلك فما، ولا أطلقت في الموعظة كلما، لأنه أدام الله عزه أعلم بصروف الأيام وأعرف بمصارع الأنام، وإنما أنا في ما قلت كمهد إلى أهل يبرين جرابًا من رمل، وغاد يأمر بالادخار كراديس النمل)[1].

٥ – الـــدعـــاء: وهو من المعاني التي يميل بعض الشعراء إلى ختم المراثي بها، والغالب فيها أن تكون للميت بالسقيا والرحمة، وقد تكون للمعزين أيضًا. وما جاء من الأدعية في مراثي الشيخ يجمع بين ذلك كله، فقد ختم رثاءه لأمه بقوله داعيًا لها بالسقيا:

سقتك الغاديات فما جهام
أطلَّ على محلك بالجهامِ
وقطرٌ كالبحار فلست أرضى
بقطر صابٍ من حلل الغمام[2]

وختم رثاءه لابن المهذب بدعائه لأخيه المعزى في قوله:

لا أوحشت دارك من شمسها
ولا خلا غابك من أسده[3]

ويختار في ثالثة أن يجمع بين الدعاء للميت والدعاء للمعزى فيختمها بقوله:

فالله يرحم من مضى متفضلا
ويقيك من جزل الخطوب وشختها

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٠.
(٢)س. ز / شروح: ص ١٤٧٥.
(٣)نفسه: ص ١٠٢٧.

ويطيل عمرك للصديق فطوله

سببٌ إلى غيظ العداة وكبتها[1]

وينبئ اطراد مجيء الدعاء في أخرأبيات المرثية بأن الشيخ كان يجد النهايات أوالأبيات الخاتمة أنسب له من غيرها، لكن قوله في رثائه لأبي حمزة قبل نهاية القصيدة بستة أبيات:

فليكن للمُحسِّن الأجل المم

دود رغما لآنف الحسادِ

وليطب عن أخيه نفسًا وأبنَا

ء أخيه جرائح الأكباد[2]

قد يفسر بأنه عدم التزام بهذا التقليد، لكن هذا التفسير يضعف عندما ندرك أن هذا الذي ورد من الدعاء ظهر في أول مقطع التعزية والتصبير، والتعزية تكون خاتمة المرثية وآخر أقسامها، وفي ذلك ما يفيد أن الدعاء إذا أتى في الرثاء يكون دائمًا إعلانًا بختم القصيدة وإن تعددت أبيات الخاتمة ومعانيها.

٦ - **شعرية المراثي بين قوانين الصناعة وصدق الانفعال:** يذكر ابن العديم نقلًا عن أبيه أن أبا العلاء (كان يعجبه قصيدة التهامي التي يرثي بها ولده)[3]، وأنه كان لا يرد عليه أحد من أهل العلم إلا ويستنشده إياها لإعجابه بها. ويشير إلى أن هذا الشاعر زار معرة النعمان ودخل على أبي العلاء فاستنشده إياها فأنشدها، فقال له: أنت التهامي، فقال: نعم، وكيف عرفتني ؟ فقال: لأنني سمعتها منك ومن غيرك فأدركت من حالك أنك تنشدها من قلب قريح فعلمت أنك قائلها[4]. وهو خبر ذو دلالية نقدية

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٣٥.

(٢)نفسه: ص ١٠٠١.

(٣) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥١.

(٤) الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٦٤.

عميقة لأنه لا يكشف عن نوع المراثي التي كان يستحسنها أبو العلاء فحسب، ولكنه يبرز أيضًا إشكالية الصدق والتصنع في قصيدة الرثاء ويفسر الشحوب النسبي الذي شاب معظم مراثيه بالقياس إلى قوة مدائحه وباقي أغراض السقط الأخرى.

إن إعجاب الشيخ بقصيدة التهامي كان مقترنًا بكونها في رثاء ولده أي بكونها تفجعًا لا يجد بينه وبين نفوس المتلقين حجابًا لأن بكاء الأب على ابنه الهالك لا يمكن أن يكون إلا بكاء صادقًا. وقد وقف المبرد مستغربًا أمام مقطوعة لشاعر يرثي فيها ابنة أخيه - وكان قد تبناها وألفها - ويقول حامدًا الموت الذي أخذها وإن آلمه رحيلها:

قد كنت أخشى عليها أن تقدمني
إلى الحمام فيبدي وجهها العدمُ

فالآن نمت فلا همٌّ يؤرقني
يهدا الغيور إذا ما أودت الحرم

للموت عندي أياد لست أنكرها
أحيا سرورًا وبي مما أتى ألم[1]

ورغم إدراك المبرد للدلالة الاجتماعية لهذا السرور الحزين في المرثية أحس بأن معانيها لا تعبر عن الجزع والحزن اللذين يجب أن تبنى عليهما المراثي، ولذا لم يتردد في وصفها بقوله: (وهذه المرثية ليست مما يقع مع الجزع القراح والحزن المفرط، ولكنه باب للمراثي يجمع إفراط الجزع وحسن الاقتصاد)[2]، ولا يجتمع هذان في رثاء رقيق مؤثر لأن الرثاء نوح وبكاء قبل أن يكون تأبينًا واعتبارًا. وقد أدرك بعض الشعراء دلالة البكاء في فاجعة الموت فجعل الرثاء نوح الشاعر:

وأشارك النواح فيك بأنني
أرثيك فالتأبين نوح الشاعر[3]

---

(١) الكامل: ٤/٢٠.
(٢) نفسه: ٤/٢٠.
(٣) ديوان مهيار: ١/٣٤٧.

لكن شبهة التكلف والتصنع كانت تلاحق الراثين المتباكين إذا كانوا ممن لم يمسهم المصاب، وكان نفيها مما حرص عليه بعض الشعراء وهو يرثي:

فلأبكينك من فؤادٍ ناصحٍ

في الحزن إن جفن بكى متصنعا[1]

إن رقة الرثاء وتأثيره لدى الشيخ سمة فنية انفعالية لا يحققها فحسب كون الشاعر الراثي نفسه هو المفجوع، ولكن كونه هو المنشد، وكأن الشاعر الناقد يلمح بذلك إلى أن عمر الحرارة الفنية والانفعالية القصوى التي يمكن أن يحس بها المتلقي في المرثية قصير، لأن المنشدين بعد موت الشاعر الراثي القريح القلب لا يستطيعون التعبير عن نفس الحرارة مهما كان حذقهم بصناعة الإنشاد.

وإذا كانت اللوعة والحزن الصادقان وحدهما لا ينتجان رثاء فنيًّا مقبولًا إذا كان المفجوع غريبًا عن صناعة الشعر، فإن انتساب الراثي إلى هذه الصناعة لا يستطيع هو الآخر أن يضمن للشاعر بلوغ التأثير العاطفي الذي يجب أن يتوافر في الراثي إذا لم يكن هو المفجوع المتألم، فالصناعة وحدها قرضًا للشعر كانت أم إنشادًا، لا تكفي لانتاج رثاء انفعالي مؤثر لأن الحزن الصادق شرط في تحقيق هذا التأثير. ويبدو أن الشاعر الضرير الذي كان بحذقه وخبرته بقوانين الصناعة قادرًا على توفير كل عناصر التجويد لقصائده، كان يحس بالعجز عن أن يوفر للمرثية الرقة المؤثرة التي كان يجدها في مراث نظمها أصحابها تحت وطأة الجزع والحسرة، لأنه رغم الحزن الذي يبديه فيها لم يذق ألم المكابدة التي تجعل الانفعال في الشعر صادقًا فمؤثرًا.

ويستشف من العدد القليل الذي وقفت عنده مراثيه أن غرض الرثاء لم يكن يحرك شاعريته، بل إننا نجد في أبيات بعض تعازيه وفي الرسالة التي عزى بها خاله ما ينبئ بأنه كان ينفر من هذا الغرض ويتحاشى القول فيه، فمطلع ميميته في رثاء الشريف الرئيس أبي إبراهيم العلوي يوحي بأنه لم ينظم هذه المرثية إلا بإيعاز مباشر

---

(١) ديوان مهيار: ١٨٩/٢.

أو غير مباشر من أبناء الفقيد[1]. والرثاء بطلب من خلف الميت طريق استغرب بعض الدارسين [2]خروج الشعراء إليه في عصر الشيخ رغم صراحة التكلف والتصنع فيه.

ويقوي ما ذهبنا إليه أن التائية التي عزى بها أحد أصدقائه كانت اعتذارًا عن تأخره في التعزية لم يخرج منه إلى ما يلحقها بالرثاء الصريح إلا في خاتمتها[3]، وقد بدا فيها الشيخ كالكاره لما عده واجبًا اجتماعيًّا لا تسمح هموم النفس بالتفرغ إليه:

يـــا راعــــي الـــــود الــــــذي أفـعـالــه
تـغـنـي بـظـاهـر أمــرهــا عــن نـعـتـهـا
لــو كـنـت حــيًّــا مــا قـطـعـتـك فـاعـتـذر
عـــنـــى إلـــيـــك لـخــلـــة بـــأمـــتـــهـــا
ولــقــد شـركـتـك فــي أســـاك مـشـاطـرًا
وحـلـلـت فـي وادي الـهـمـوم وخـبـتـهـا
وكــرهــت مــن بــعـد الـــثـــلاث تجـشـمـي
طـــرق الـــعـــزاء عـلــى تـغـيـر سـمـتـهـا
وعــلـــي أن أقـــضـــي صـــلاتـــي بــعـدمـا
فـــاتــت إذا لــم أقـضـهـا فــي وقـتـهـا[4]

ويبدو تضايقه من هذا السلوك الاجتماعي أوضح في قوله معتذرًا لخاله عن تأخره في تعزيته عن أخيه: (وأنا معذر لا أزال أعتذر، وإنما أخر كتابي إلى هذه الغاية أنه لم يبق لي بعد ذلك الشاب رحمه الله لب ممل ولا لبيب مستمل... ولولا أن يظن أدام الله عزه أن التقصيرعن المفترض قد بلغ إلى هذه الحال لأزمت حجرًا وعددت السكوت متجرًا... أنا مخطئ مقصر وبسيدي أدام الله عزه وتفضله أنتصر، والتعزية

---

(١) كما يستشف من قوله في مطلعها: بني الحسب الوضاح والشرف الجم... لساني إن لم أرث والدكم خصمي. س. ز / شروح: ص ٩٤٩.

(٢) انظر الحياة الأدبية في الشام: ص ٧٩.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٠٣٥.

(٤)نفسه: ص١٠٢٨ – ١٠٣٢.

في ثلاث بين الغرباء وفي حول عند القرباء، وإذا لم تمض السنة فالبكاء على رأي لبيد سنة، وما أجدرني ببكاء الدهر لا ببكاء سنة ولا شهر) [١].

وهذا العزوف الخفي عن التعازي والتشكيك الضمني في قدرة الشاعر غير المفجوع على المجيء برثاء معجب، كان كما ذكرت وراء قلة ما نظمه من هذا الفن، كما كان وراء تفاوت أساليبه وتأرجحها بين ما يبدو رثاء رقيقًا مؤثرًا وتعازي هادئة لا تخلو لغة بعضها من فتور وبرودة. وقد أربك تفاوت لغته الشعرية في مراثيه النقاد المحدثين فتعددت المعايير التي قوموا بها جودتها واختلفت أحكامهم، فوصف بعضهم[٢] الشيخ بأنه أمة وحده في الرثاء لجمعه فيه بين التفجع وتعداد المناقب والتصوير الفني والطرف النادرة من الحكم والأمثال، وعد داليته في أبي حمزة فلتة من فلتات الدهر وأجمل ما أنشد لعمقها الفلسفي[٣]، وداليته في ابن المهذب معرضًا أبرز فيه أدبه وعلمه وبراعته وعمق تفكيره، وعد بعضهم هاتين القصيدتين منتهى ما بلغه الشيخ في جودة الرثاء لخروجه فيهما إلى آفاق جديدة جعل فيها هذا الفن بكاء على الإنسانية جمعاء بعد أن كان بكاء على الأشخاص[٤].

ويتضح من حديث جل النقاد عن رثائه أن اهتمامهم به انصرف إلى نزعته الفلسفية الناضجة وإلى ما تضمنه من رؤى واضحة في تأمل ثنائية الموت والحياة، وإلى تكملته اتجاه أبي العتاهية والمتنبي في بسط الحديث عنهما وارتفاعه بنظرته في فلسفتهما إلى أفق شاسع. أما عاطفة رثائه فقد عدها بعضهم ناقصة لغلبة التكلف[٥] عليه في ما حقه أن يكون تفجعًا حزينًا، بينما وصف بعضهم رثاءه لأمه بأنه حزن عميق. وبالغ شوقي ضيف في تصور صدقه في رثائه فعد أروع ما في سقط الزند

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢١١ – ٢١٢.

(٢) الجامع في أخبار أبي العلاء: ١٠٧١/٢.

(٣) انظر: لوحة من شعر أبي العلاء / د. أحمد درويش / صحيفة أخبار الأدب – عدد ٣١/١٤٢ مارس ١٩٩٦ – مصر.

(٤) الحياة الأدبية في الشام: ص ٩٠.

(٥) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٢٠، ١٩٨ – ١٩٩.

مراثيه لأنها فصلت من ذات نفسه[1]. لكن حدة الحزن وعمقه وصدق العاطفة ظلت لديهم بعيدة عن أن تكون هي المعيار المحكم في تصور جودة رثائه بل والمراثي مطلقًا، فالإعجاب بما نظمه في هذا الغرض اقترن بما تضمنته معانيه من رؤى فكرية وتأمل فلسفي في حقيقة الوجود.

ويتضح من الرجوع إلى أقدم الدراسات التي تناولت مراثيه، أن أحكام طه حسين كانت الأصل النقدي الذي صرف نظر النقاد اللاحقين عن البعد الانفعالي العاطفي لهذا الفن، وليشغلهم ببعده الفكري التأملي جزم الناقد في وقت مبكر بأن إجادة أبي العلاء لفن الرثاء تنحصر في داليتيه اللتين رثى بهما الفقيه الحنفي وابن المهذب وبز بهما شعراء هذا الفن جميعًا في الجاهلية والاسلام[2]، وبأن العرب لم ينظموا في جاهليتهم وإسلامهم ولا في بداوتهم وحضارتهم قصيدة تبلغ مبلغ الدالية الأولى في حسن الرثاء[3]. والعلة في إعجابه بها حزنها الهادئ المطمئن الذي منعه من إظهار الجزع الذي يذهب بوقار الفيلسوف، واشتراك عقله وقلبه في تأليف ما قاله.

أما الدالية الثانية فالسر في استجابته لها أنها كادت لا تكون إلا قصيدة نظمت في فلسفة الموت إذ ليس فيها بيت إلا وهو يصلح لأن يكون مثلًا سائرًا وحكمة جارية على الألسنة[4]. وهو باحتكامه إلى المعيار الفكري في تصور جودة الرثاء يناقض أبا العلاء الذي يعتبرحدة الحزن وحرارة الانفعال في المراثي المعيار الأنسب لتقويمها، ويعد العقل والعنصر الفكري في الرثاء وفي الشعر مطلقًا – رغم اعتماده عليه – غير حاسم في توجيه الجودة وتحديد مظاهرها، لأن الغريزة هي المحكمة في كل ذلك[5].

وقد نجم عن هذا الإعجاب بالعمق الفكري في ما استجاده طه حسين من رثائه استضعافه للمراثي التي رثى بها أبويه، فالإجادة – في رأيه – قد اخطأته في رثائه

---

(١) عصر الدول والإمارات – مصر والشام / شوقي ضيف: ص ٦٥٤ / نقلًا عن النقد الأدبي الحديث: ص ٥٦.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠١.

(٣) نفسه: ص ١٩٩.

(٤) نفسه: ص ٢٠١

(٥) انظر ما تقدم: ٩٥/١.

لأبيه لأنه قال القصيدة وهو طفل لم ينضج عقله ولم تتكون فلسفته ولا ظهر نبوغه وعواطفه[1]، والتكلف والاهتمام بإتقان الصناعة دون إظهار العواطف قد تغلبا عليه في رثائه لأمه لأنه قاله في مرحلة انتقال من طوره الشعري الثاني إلى الثالث قبل أن تمتاز فلسفته وتتبين[2]، والقصور الفكري والعاطفي الذي يتسم به ما استضعفه الناقد من رثائه يعود في رأيه إلى أنه نظمه في طوره الشعري الأول والثاني أي قبل أن ينتقل إلى الطور الثالث، لأن شعر هذا الطور الأخير الذي ظهرت فيه شخصيته وعواطفه هو شعره الجيد حقًّا لديه[3].

والملاحظ أن طه حسين بحديثه عن الأطوار الثلاث[4] يحكم على مراثي الشيخ المستجادة بأنها وليدة مرحلة العزلة التي عدها مرحلة النضج الشعري والفكري، وهو وهم مضلل يرده أن مرثيتيه في أمه اللتين كانتا من بين آخر ما نظمه من السقطيات هما آخر ما نظمه من الرثاء من حيث هو فن شعري له قواعده وأصوله الفنية.

أما في مرحلة العزلة فالقطعة الوحيدة التي تذكر بها الشيخ هذا الفن لزومية قصيرة عنصر الشعر فيها شاحب كباقي اللزوميات لأنها كانت زفرة إنسانية حقيقية استعارت من الشعر وزنه وقافيته دون باقي مكوناته فلم تجد لها مكانًا في رثائه الفني، وظلت أهميتها محصورة في دلالتها الفكرية والتاريخية[5].

إن المقارنة السريعة بين ما استجاده الناقد من مراثيه لمعانيها الفلسفة العميقة وبين رثائه لأمه الذي استضعفه لافتقاره إلى هذا النوع من المعاني، تكشف عن أن الحرارة العاطفية التي أعجب بها الشيخ عند سماعه رثاء التهامي لابنه، إنما تظهر في مثل قوله راثيًا أمه:

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٩٨، ١٢٠ – ١٢١.

(٢) نفسه: ص ١٩٩.

(٣) نفسه: ص ٢٠٨.

(٤) نفسه: ص ١٨٢ – ١٨٩.

(٥) أهمل طه حسين وجل النقاد هذه القطعة التي رثى بها أبا القاسم المغربي فلم يقفوا عندها في دراستهم لمراثيه، وقد استغرب إحسان عباس مجيئها في اللزوم. انظر مقالته: الوزير المغربي وأبو العلاء المعري / مجلة الفكر العربي / عدد ٢٥ – يناير / فبراير ١٩٨٢ – السنة الرابعة / معهد الإنماء العربي – بيروت: ص ٢٧٤.

خـــلُّــو فــــؤادي بـــالمـــودة إخــــلال

وإبــــلاء جــسـمـي فــي طــلابــك إبـــلالُ

ولـــي حـــاجـــةُ عــنــد المـنـيـة فـتـكـهـا

بــروحـــي والأهــــواء مـــذ كـــنَّ أهـــوال

دعـــا الـلــه أمـــا لـيـت أنـــي أمـامــهـا

دعـيــت ولـــو أن الـهــواجــر آصـــال

مـضـت وكـأنـي مـرضـع وقـد ارتـقـت

بـي الـسـن حـتـى شـكـل فـودي أشـكـال

أرانــــي الــكــرى أنـــي أصـبـت بـنـاجـذ

ألا إن أحـــلام الـــرقـــاد لـضــلال

وبـــين الـــردى والـنـوم قـربـى ونـسـبـة

وشــتَّــان بـــرء لـلـنـفـوس وإعـــلال

إذا نـمـت لاقـيـت الأحـبـة بـعـدمـا

طـوتـهـم شـهـورٌ فـي الـتـراب وأحـــوال(١)

أما داليته في ابن المهذب التي ذكر الناقد أن الشيخ بز بها شعراء الرثاء جميعًا في الجاهلية والإسلام فبرودتها لا تخفى عمن له أيسر حس شعري وإن استحسن العقل عمقها ونفسها الزهدي في مثل قوله:

تجـــربـــة الـــدنــيــا وأفــعــالــهــا

حـــثَّـــت أخــــا الـــزهـــد عـــلـــى زهـــدِهِ

إن زمـــانـــي بـــــرزايـــــاه لـــي

صـــيَّـــرنـــي أمـــــرح فـــي قـــده

كـــأنـــنـــا فـــي كـــفِّـــه مـــالـــهُ

يـــنـــفـــق مـــا يـــخـــتـــار مـــن نـــقـــده

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٨٥.

لو عرف الإنسان مقداره
لم يفخر المولى على عبده

أضحى الذي أجل في سنه
مثل الذي عوجل في مهده

ولا يبالي الميت في قبره
بنمّه شيّع أم حمده

وحالة الباكي لآبائه
كحالة الباكي على ولده

ومجده أفعاله لا الذي
من قبله كان ولا بعده[1]

وخصيصة الهدوء والبرودة هذه سمة تشترك في الاتسام بها تعازيه كلها خلافًا لمراثيه في أبيه وأمه، والحديث عنها ليس اتهامًا للشيخ بالتقصير في الرثاء والإخلال بما تتطلبه قوانين الصناعة الشعرية فيه، فقد وفر لمراثيه كل خبرته الشعرية وحذقه، فبدت ضخمة جزلة أنيقة إلا أن نفسها الانفعالي ظل فاترًا لغياب شرط المكابدة رغم صدق تأثره في بعضها ومشاركته الاجتماعية لبعض المعزين في مصابهم.

لقد صب الشيخ في تعازيه فكره وحكمته وثقافته الواسعة ووفر لها مختلف عناصر التجويد الشعري، لكنه لم يستطع أن ينفث فيها قوة التأثير والرقة الانفعالية المعجبة لأن ذلك لا يتأتى إلا للفؤاد القريح المكابد، وإذا كان الشيخ في مراثيه القليلة قد عرض نماذج لما يكون عليه رثاء الاعتبار والتأبين والتفجع، فجعل بعض الدارسين يعدها أروع ما نظمه في سقط الزند، فإن كلفه بقصيدة التهامي ينبئ عن أن النموذج الأمثل لديه في هذا الفن هو ما كان فيه القلب المفجوع هو نفسه قلب الشاعر، ولم يتحقق هذا النموذج الأمثل إلا في رثائه لأمه وكان خاتمة مراثيه ومسكها.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠١٤ – ١٠١٨.

VI - **النسيب والغزل:** لعل أهم ما أجمع العلماء عليه - رغم ولعهم بالمخالفة - أن الألفاظ التي يتداولونها لا تكتسب قوة الاصطلاح إلا إذا أصبحت حدا يُعَرِّفُ بالحدود ويحوزه عما سواه، فيكون جامعًا لكل صفاته مانعًا إياه من الالتباس بغيره، وعندما نقف عند مصطلح «نسيب» نفاجأ بأن مفهومه - رغم كثرة تداوله في المصادر القديمة والمصنفات الحديثة يظل عند تتبعه في النصوص النقدية وما أشبهها مشوبًا بلبس يبعده عن الدقة التي تبنى عليها مصطلحات الفنون والعلوم، وهي سمة لا نجدها في مصطلح «غزل» الذي شاع في الاستعمال أنه مرادف للنسيب، ومثل النسيب في الإلتباس التشبيب. وتكون عرضة للخلط والضلال النقدي كل دراسة للغزليات لا تراعي الفروق الدقيقة بين هذه المصطلحات، وهو خلل سنحاول تفاديه قبل التخلص إلى تحليل البناء الفني الدلالي للنسيب في شعر الشيخ.

١ - **المنجز الغزلي في شعر الشيخ وإشكالية المفاهيم:** نجد في المصادر النقدية القديمة ما يفيد أن العلماء كانوا مختلفين في فهم دلالة هذه المصطلحات، فقد ذكر قدامة[١] أن الفرق ما بين النسيب والغزل يذهب على بعض الناس ثم أوضح مجتهدًا الفرق بينهما، وجعل ابن رشيق النسيب والتغزل والتشبيب بمعنى واحد[٢] وخطأ من جعل الغزل بمعناها، ويكشف تتبع تداول النقاد لهذه المصطلحات أن فهمهم لها يختلف باختلاف المباحث النقدية فيصنف أحيانًا ليدل على مجرد الغزل ويتسع لتحمل دلالات نقدية أوسع، كما نلاحظ في تعريف الشيخ للنسيب مرة بأنه مثل الغزل في الشعر[٣] أي يشبهه وليس به، وتعريفه له مرة أخرى بأنه هو الغزل نفسه[٤].

ويبدو مفهوم النسيب أقرب إلى الوضوح في استعمال الشعراء له لا من حيث هو مفهوم فني يحققه الإنجاز فحسب، ولكن - أيضًا - من حيث هو مصطلح يوظفه الشاعر

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٠.

(٢) العمدة: ٢/١١٧.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١١٦ و٢٤٠.

(٤) انظر الفصول والغايات: ص ٤٢٣.

في معجمه الشعري / النقدي. ونخلص من تجميع مختلف معاني لفظة نسيب التي وردت في المصادر النقدية والأشعار، أن لهذا المصطلح مفهوما نقديا مركبا من أربعة مفاهيم متكاملة: المفهوم الوظيفي والمفهوم الانفعالي والمفهوم الدلالي والمفهوم المذهبي.

أ - **المفهوم الوظيفي**: وهو الذي تتحدد فيه دلالة المصطلح بموقع المعاني التي يبنى عليها - من حيث هو غرض - من البناء العام للقصيدة في سياق علاقة يرتبط بها مع الأغراض الأخرى ارتباط تضام وتفاعل دلالي وهيكلي في أن واحد كما يتضح من قول الحاتمي: (من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه)[1]، والنسيب حسب هذا المفهوم هو الغرض الذي يفتتح به الشعراء قصائدهم قبل أن يتخلصوا إلى الأغراض التي تصاغ من أجلها القصيدة.

والملاحظ أن قدامة في كتابه النقدي المدرسي لا يتعرض لهذا المفهوم، ويكتفي بالحديث عن النسيب باعتباره معنى شعريًّا كبيرًا أو غرضًا[2]، لكن الآراء التي لخصها ابن رشيق في العمدة تدل على أن المفهوم الوظيفي للنسيب كان شائعًا بين النقاد، فهو يذكر بأن من النسيب ما يصنع مجازا ليكون في بسط[3] القصائد، وينبه على أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك هو الوثب)[4]. ومفهوم كلامه أن الشاعر في بناء القصائد لا يخرج عن أن يكون ناسبًا إذا ابتدأ بالنسيب ثم خرج إلى الغرض، أو واثبًا إذا استغنى عنه وهجم على غرضه.

ويشير ابن رشيق إلى أن (للشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب)[5]، ويذكر من عيوب البناء في مثل القصائد (أن يكون النسيب كثيرًا والمدح قليلًا)[6]، وأن

(١) حلية المحاضرة: ٢١٥/١.
(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٣٩ - ١٤١.
(٣) العمدة: ١٢٤/٢.
(٤) نفسه: ٢٣١/١.
(٥) نفسه: ٢٢٥/١.
(٦) نفسه: ٢٣٢/١.

تشغل به الألفاظ العذبة اللطيفة معانيها عن المديح[1]، ومن محاسنه أن يخرج الشاعر منه إلى الغرض المنتحى في لطف[2]. ويبدو الفهم الوظيفي لمصطلح «نسيب» صريحًا في تداول الشعراء له - خصوصًا المحدثين منهم - كما يتضح من قول ابن الرومي:

أب لي ما الذي تأوي إليه
إذا ما القذع صدره النسيبُ

وقوله:

ألم ترَ أني قبل الأهاجي
أقدِّم في أوائلها النسيبا[3]

ومن المشهور المتداول قول أبي الطيب:

إذا كان مدح فالنسيب المقدم
أكل فصيح قال شعرًا متيمُ[4]

ويصور الشيخ هذه العلاقة بين النسيب والغرض الذي يأتي بعده في قوله:

وحدا النسيب إلى العتاب كأنه
ريش السهام حدت غروب لهاذم[5]

ويتبين من الوقوف عند بعض الدلالات الاصطلاحية للفظة «تشبيب» أنها تكون أحيانًا مرادفًا لمصطلح «نسيب» وتحمل نفس مفهومه الوظيفي أي تدل على المعاني التي يجعلها الشعراء بسطًا للمديح أو غيره في القصائد، ويدل على ذلك قول ابن الرومي:

يا حسرتا لقصيدة أغلقتها
بمديحه وفتحتها بنسيبِ

---

(١) العمدة: ١/١٢٣.
(٢) نفسه: ١/٢٣٤.
(٣) انظر في ديوانه على التوالي: ١/ ١٧٦، ٣٢٨.
(٤) ديوانه: ٤/٦٩.
(٥) س. ز / شروح: ص ١٤٨١.

لأبدلن مديحه قذعًا له
ولأ جعلن بأمّه تشبيبي[1]

ويؤكده قول الشيخ نفسه:

وما نطقوا به تشبيب أمر
كما بدأ المديح مشببوهُ[2]

ويربط اليوسي الشاعر الناقد بين المفهومين الدلالي والوظيفي اللتشبيب فيقول: (واعلم أن التشبيب عندهم في الأصل هو ذكر أيام الشباب واللهو والغزل، ويكون ذلك ابتداء قصائد الشعر)[3]، ويدل كلامه على أنه كان يرى أن الوظيفة الابتدائية للتشبيب ارتبطت لدى الشعراء بمعناه منذ العصور القديمة، وهو حكم نقدي دقيق يقويه قول النابغة الشيباني قبل المحدثين:

وامدح يزيد ولا تظهر بمدحته
وقد أوائلها قودًا بتشبيب[4]

وقد يفهم من غلبة المفهوم الدلالي على مصطلح تشبيب، أي تفسيره بالغزل، أن ارتباطه بالمفهوم الوظيفي إنما كان نتيجة تحول العادة التي سار عليها الشعراء الأول إلى قاعدة فنية ثابتة لا يجوز للشعراء الإخلال بها، لكن ورود التشبيب بمعنى الابتداء في الاستعمال اللغوي القديم ينبئ بخلاف ذلك إذ نجد من بين ما نقله ابن منظور في تفسير «شبب»: (وفي حديث أم معبد: فلما سمع حسان شعر الهاتف شبب يجاوبه أي ابتدأ في جوابه، من تشبيب الكتب وهو الابتداء بها والأخذ فيها، وليس من تشبيب بالنساء في الشعر)[5]. وأصالة معنى الابتداء في هذا الجذر المعجمي تؤكد أن المفهوم الوظيفي للمصطلح قديم، ولا يمتنع أن يعد أقدم من المفهوم الدلالي الذي يصير به مرادفًا للغزل.

---

(١) ديوانه: ١/٢٩٢.
(٢) اللزوم: ٢/٦٠٢.
(٣) نيل الأماني: ص ٢٠.
(٤) ديوانه: ص ٧٦.
(٥) لسان العرب: مادة شبب.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن النسيب وكذا التشبيب حسب مفهومهما الوظيفي مرتبطان فنيًّا بالتقصيد الذي يجعل من الأغراض الشعرية عناصر متعددة تتكامل من خلال فاعلية الموقع والدلالة لتكون ما اصطلح على وصفه بالقصيدة، وينجم عن هذا الارتباط أن استعمال المصطلحين يكون في الغالب إنباء بتعدد الأغراض في المنظومة الواحدة، وأن مصطلح «غزل» هو الذي يطلق على معانيهما إذا وردت فيها مستقلة بنفسها مقطوعة كانت أم مطولة، وقد تبين من الاستعمال ومن أحكام النقاد والشعراء أن النسيب يكون غرض ابتداء في القصائد للمدح كانت أم للهجاء، أم لما سوى ذلك من الأغراض التي لا يعاب على الشعراء استهلالهم إياها به، إلا أن الغالب أن يكون المديح أكثرها اعتمادًا عليه، ولذلك اكتفى ابن قتيبة في مقدمته المشهورة[1] بذكره دون غيره من الأغراض.

وللتنبيه على اطراد تكاملهما وغلبته على القصائد، جعل الشيخُ هذا التكامل وجها للشعر العربي في إشارته إلى ذهول الشعراء (من أهل الجنة والنارعن المدح والنسيب)[2]، وتخوفه من أن يقذف في النارصفيه حبيب (فما تغني المدح ولا التشبيب)[3].

ب - **المفهوم الدلالي:** وهو مفهوم يغلِّب التأويل الدلالي على التأويل الوظيفي، ونظر إلى النسيب من حيث هو معان تتراكم داخل حقل أو حقول دلالية لا يتجاوزها الشاعر. وحقل الغزل أي حديث الشاعر العاشق عن المحبوبة وافتتانه [4] بها حسب ما شاع من معانيه[5]، هو القطب الثابت فيه، ظهرت المرأة صراحة في هذه المعاني أم خفيت وهي حاضرة ضمنيًّا في الحقل الطللي وحقل الرحلة على الناقة.

ورغم ميل الاستعمال إلى جعل الغزل مرادفًا للتشبيب والنسيب تظل العلاقة الدلالية بينهما مقيدة، فتتبع المفاهيم الدقيقة لهذه المصطلحات يكشف عن أن التشبيب

---

(١) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٤ - ٧٥، حيث يعلل المؤلف ابتداء القصائد بالنسيب بأنه تهيؤ للمدح والاستجداء.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤٩.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) انظر المرشد: ٣/١٠١٦.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥.

والنسيب حسب المشهور من معانيهما يعنيان الغزل بالضرورة، والعكس غير صحيح، لكون المفهوم الغزلي حيزًا محددًا من مفهوم مركب أوسع يستفاد من كل واحد منهما.

ويظهر هذا الاتساع الاصطلاحي في التشبيب من تسلل المفهوم الوظيفي إلى مفهوم الغزل، وفي النسيب من تسلل حقول دلالية أخرى إلى مفهوم التشبيب، وأعني بذلك أن الغزل من حيث هو تغن بالمرأة، إذا حمل دلالة وظيفية بوروده في افتتاحات القصائد صار تشبيبًا، فإذا أضيف إلى ذلك الحديث عن الطلل والناقة صار نسيبًا، ويكون التشبيب هو مرحلة الانتقال الوسطى التي يتجاوزها الغزل ليصبح نسيبًا أو يقف عندها فيظل تشبيبًا أو لا يبلغها فيكون غزلًا ليس غير كما يتبين من التوضيح الآتي[1]:

ذكر النساء	وظيفة افتتاحية	حقول دلالية أخرى	=
+	–	–	الغزل
+	+	–	التشبيب
+	+	+	النسيب

ويمكن صياغة نفس التوضيح البياني بطريقة أخرى هي:

ذكر النساء	– وظيفة افتتاحية	– حقول دلالية أخرى	= الغزل
ذكر النساء	+ وظيفة افتتاحية	– حقول دلالية أخرى	= التشبيب
ذكر النساء	+ وظيفة افتتاحية	+ حقول دلالية أخرى	= النسيب

فالنسيب إذن هو النهاية التي ينتهي إليها اتساع مفهوم الغزل وظيفيًّا ودلاليًّا وذلك حسب ما غلب في المتداول من الأشعار، وقد بدا هذا التصور الموسع للنسيب لدى أبي تمام واضحا في عده إياه مزيجًا من التشبيب ووصف الديار:

طاب فيه المديح والتذّ حتى
فاق وصف الديار والتشبيبا

لو يفاجا ركن النسيب كثير
بمعانيه خالهن نسيبا[2]

---

(١) ترمز علامة (+) إلى حضور المعنى المسمى أو الوظيفة، وعلامة (–) إلى غيابهما.

(٢) ديوانه: ١/١٦١.

واعترف قدامة رغم تعريفه النسيب بأنه ذكر النساء بورود هذا المفهوم الموسع، وذلك في قوله: (وقد يدخل في النسيب التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بالرياح الهابة والبروق اللامعة، والحمائم الهاتفة والخيالات الطائفة، وآثار الديار العافية وأشخاص الأطلال الداثرة...)[1].

لكن يلاحظ أن حقلًا دلاليًّا رابعًا يشارك التشبيب في الوظيفة الافتتاحية دون أن يكون غزلًا، وأقصد «ذم الدهر وأهله» الذي يبدو أنه كان غرضًا فنيًّا ثانيًا يطرد في بعض الافتتاحات النسبية لدى القدماء والمحدثين وإن لم ينافس الغزل، وهو ما يفرض على الدارسين أن يوسعوا مفهوم النسيب نفسه ليصبح دالًّا على كل المعاني التي يفتتح بها الشاعر قصيدته ويقدم بها للغرض سواء كانت وصفا للمرأة أي غزلًا أو وصفًا للأطلال أو حديثًا عن مشاق الرحلة على الناقة أو ذمًّا للدهر وشكوى من ظلم الأيام. وقد أدرك أبو العلاء الدلالة الفنية الوظيفية لشتم الدهر فأشار إليها في بيت اللزوم:

والدهرُ لم يشعر بما هو كائنٌ
فيه فكيفَ يُذمُّ في الأشعارِ[2]

وقال يرد تأويل من جعل إكثار أبي الطيب من ذم زمانه وشكواه أهله إليه[3] شاهدًا على سوء عقيدته وتأليهه الأفلاك: (وأما شكيته أهل الزمان إليه فإنه سلك في ذلك منهاج المتقدمين، وقد كثر المقال في ذم الدهر حتى جاء الحديث (لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر)[4]، ثم أشار إلى أن شعراء متعددين ذكروا الدهر(ولم يدع أن أحدًا منهم كان يقرب للأفلاك القرابين، ولا يزعم أنها تعقل، وإنما ذلك شيء يتوارثه الأمم في زمان بعد زمان. وكان في «عبد القيس» شاعر يقال له: شاتم الدهر)[5].

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤١.

(٢) اللزوم: ٥٩٣/١.

(٣) قوله: أذم إلى هذا الزمان أهيله... ديوانه: ٩٢/٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٢٦، وانظر: ص ٤٢٧ و٤٢٨، حيث يورد شعرا في ذم الدهر.

(٥) نفسه: ص ٤٢٨.

فلقب «شاتم الدهر» هذا لا يختلف من حيث دلالته على مذهب الشاعر في النظم عن لقب المهلهل أو المحبر أو طفيل الخيل أو المنخل أو صناجة العرب أو غيرها من الألقاب التي كانت تنظر إلى طرائق الشعراء في صوغ الأشعار، وهي دلالة تضعف الرأي[1] الذي نهب إلى أن إكثار المحدثين في القرن الرابع من التظلم من الدهر شاهد على ما عاناه هؤلاء الشعراء من فقر وبؤس نتيجة إخفاقهم وفشلهم ومعاكسة القدر لهم، فهذا التظلم لم يكن عند أغلبهم إلا امتدادًا لعرف فني قديم رسخه الجاهليون واقتفى اللاحقون آثارهم فشهر الشعراء به حتى أصبح قضية كلامية[2].

ونجد في إحدى مناسب الشيخ ما قد يبدو تفسيرًا للطريقة التي تسلل بها التذمر من الدهر وأهله إلى النسيب الذي تعد المرأة القطب الفني فيه، وأقصد قوله:

منك الصدودُ ومني بالصدود رضًى
من ذا عليَّ بهذا في هواك قضى

بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت
من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

إذا الفتى ذمَّ عيشًا في شبيبته
فما يقول إذا عصر الشباب مضى

وقد تعوضت عن كل بمشبهه
فما وجدت لأيام الصبا عوضا

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني
معطٍ حياتي لغر بعد ما غرضا

جربت دهري وأهليه فما تركت
لي التجارب في ودِّ امرئٍ غرضا[3]

---

(١) انظر الأدب في ظل بني بويه: ص ٢١٠.

(٢) انظر أمالي المرتضى: ١/٤٦، حيث يقف المؤلف عند الدلالة العقدية لشتم الدهر.

(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٤ – ٦٥٦.

فما يستشف من كلامه أن غضب الشاعر على دهره يصبح واجبًا عندما يذهب بأيام الصبا وعصر الشبيبة ويحل المشيب أو الصلع محلهما، وليس ينفر المرأة من الشاعر مثل المشيب، ولذا يصبح تألمه من ظلمه تألمًا من مرارة الخيبة والانهزام اللذين يخرج بهما من معركة العشق بعد أن يكون البياض قد غزا رأسه فصغره أمام المرأة، وبذلك تصبح العلاقة بين ذكر المرأة وشكوى الدهر مبنية على كونه أي الدهر الحقيقة التي تجبره على ترك الغزل وطربه.

ولعل شكوى الشاعرمن الزمان بدأت بالشكوى من تنكر المرأة له بعد إنكارها شيبه وصلعه ثم اتسعت كما اتسعت معاني النسيب فأصبحت شكوى مطلقة من ظلم الأيام ومعاكسة الأقدار. ويقوي ما ذهبنا إليه أن مقطع شتم الدهر والتظلم منه يرد غالبًا في الافتتاحات ملابسًا لمعاني النسيب الأخرى، لأنه حقل من حقوله وإن بدا مغايرا لها. ويلزم من هذا الاستنتاج أن مفهوم النسيب وإن ارتبط بذكر المرأة مفهوم وظيفي دلالي يتسع ويمتد ليصبح دالًّا كما ذكرت على كل المعاني التي يقدم بها الشعراء لأغراضهم، ووصف المرأة أولها وشكوى الدهر رابعها.

والملاحظ أن هذا التباعد السطحي بين المرأة والدهر داخل المفهوم الدلالي الموسع للنسيب، يختفي عندما يبنيه من مكوناته العميقة التي تتشخص سطحيًّا تشخصات مختلفة ومتعددة تبدو كأنها تنتسب إلى حقول دلالية متباعدة رغم أنها مولدة من نفس الأصول أو المكونات، وهي أصول تتميز من البنيات السطحية بكونها عناصر جوهرية ثابتة ومحدودة. وتنحصر هذه العناصر في أربعة أصول ترد إليها كل معاني النسيب المتداولة وهي عنصر الزمان أو المكون الزماني، وعنصر المكان أو المكون المكاني، وعنصر الإنسان أو المكون الإنساني، وعنصر الحيوان أو المكون الحيواني.

● **عنصر الزمان:** وهو مكون شعري يتشخص فنيًّا في النسيب من خلال تصوير الشاعر مأساة الفناء التي يجسدها البكاء الطللي، أو من خلال تصويره مأساة

المشيب الذي يُزَهِّدُ النساء فيه ويصرفهن إلى من لم يُزِل عنهم الزمان بعدُ أبرادَ الصبا، أو من خلال شتمه الصريح للدهر وتظلمه منه. وقد يتشخص من خلال هذه المعاني كلها.

●● **عنصر الإنسان**: وهو مكون يتشخص فنيًّا في النسيب من خلال صورة الشاعر العاشق والمرأة المعشوقة وكل من يحيط بهما من شخوص فنية فاعلة في محنة العشق، كالرقيب الغيور والواشي المفسد:

أنستك هندا سيوف الهند ماحية

ما قال عاذلها أو قال واشيها[(١)]

وكالعاذل الناصح والرفيقين أو الرفاق المصاحبين للشاعر في طوافه حول أطلال الحبيبة، فضلًا عن قومها الذين يفجعونه بحملها في ارتحالهم بعيدًا عنه وسيرهم بها إلى غاية يجهلها.

●●● **عنصر المكان**: ويتشخص في مختلف التجليات التي تتجلى بها الصحراء في رحلة النسيب فتكون بيداء وفلاة ومهمهًا وتيهًا ونجودًا وأغوارًا وحزونًا وأنقاء وسرابًا وظلامًا ورمالًا أو حرات متقدة في الهواجر، أو ما سوى ذلك من المهالك[(٢)].

●●●● **عنصر الحيوان**: ويتشخص من خلال بعد فني شبه ثابت[(٣)] هو الناقة، ولا أقصد ناقة القرى السمينة، ولكن ناقة النسيب المهزولة التي تتحول في رحلة الشعر إلى أعضاء مشرحة وعظام مفككة يتتبعها الشاعر عضوًا عضوًا، أو إلى كائن «ميتًا

---

(١) اللزوم: ٢/٦١٥.

(٢) انظر مقالة:

LE DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE / ANDRE MIQUEL: P 193.

(٣) نجد من الشعراء من رحل على البعير أو على الفرس، انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥، والعمدة: ١/٢٢٩، والرحلة في القصيدة الجاهلية، وانظر توضيح ذلك في ما يأتي.

مورفوزي» يتقمص صور حيوانات[1] أخرى فيصبح بقرة وحشية مسبوعة تبحث عن وليدها أو ثورًا وحشيًّا متفردًا تدركه كلاب الصياد فيخوض معركة المصير، أو أحقب يقود أتانه بعيدًا عن الفحول وينجو بنفسه بعيدًا عن سهام الصياد، أو ظليمًا أربد يفجؤه المطر فيعدو مسابقًا الريح لتدارك أدحيه، وقد يصبح عقابًا أو سفينة أو ناقة من الشعر[2] أو من الكرى[3] ....

ولا يخرج أي معنى من معاني النسيب مهما غرب عن واحد من هذه الأصول التي تجتمع متكاملة كلًّا أو بعضًا أو تنفرد بنفسها مستقلة، مكونة من خلال فروعها المتنوعة المفهوم الدلالي لما اصطلح القدماء على وصفه بالنسيب، وإن كان الغالب على هذا المفهوم لدى المحدثين أنه مرادف لذكر النساء أو الغزل، فإن وُسع ضُمِّن «الطلل»، وقد يلحق به الحديث [4]عن رحلة الناقة عبر الصحراء، ويسكت عن شكوى الدهر رغم أنها تعد الحقل الرابع بعد الحقول الثلاثة المذكورة، التي يجب أن يبنى عليها المفهوم الدلالي الموسع للنسيب.

ج - **المفهوم الانفعالي**: وهو وجه ثان للمفهوم الدلالي إلا أنه يتجاوز أحداث النسيب وشخوصه إلى الانفعالات والأحوال التي يكون عليها كل واحد منهم في الشعر. وقد أدرك الشعراء أهمية الانفعال في النسيب فحرصوا على عدم الإخلال به حتى عند خروجهم بالشعر إلى حقول ثقافية جديدة دينية أو صوفية، فالكميت الذي أعلن تمرده على حقلي الغزل والأطلال في المناسب ظل متمسكًا بانفعال الطرب والشوق لأنه كان يعلم أن عشقه لآل البيت الذين جعلهم معشوقه الجديد، لا يمكن أن تستعار له الأشعار إلا إذا استعير لها من النسيب انفعالات العاشق وأحواله[5].

---

(١) انظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: ص ١٢١ - ١٨٠.

(٢) انظر قول أبي الطيب (ديوانه: ٢/٢٢٧): إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت... بي البيد عيس لحمها والدم الشعر.

(٣) انظر قول مهيار عن طيف الحبيبة: تحمله راحلة كاذبة ... من الكرى تشكر شكر من صدق. ديوانه: ٢/٣٤٣.

(٤) انظر المرشد: ٣/٨٧١.

(٥) انظر قوله: طربتَ وهل بك من مطرب... وقوله: طربتُ وما شوقًا إلى البيض أطرب... شرح الهاشميات : ص ٤٣.

وعندما اتخذ المتصوفة والعارفون الشعر سبيلًا إلى التعبير عن مجاهداتهم وأحوالهم لم يجدوا في المعجم اللغوي العربي أقدر من معجم النسيب على الرمز إلى جل ما يملأ نفوسهم من أحاسيس وانفعالات وتطرأ على ذواتهم من تقلبات وأحوال، فاستعاروا منه للتعريف بغرامياتهم ومقاماتهم مصطلحات كالحب والوله والعشق والوجد والشوق والحنين... وما أشبه ذلك من المفردات التي جرى الشعراء العاشقون في النسيب على التعبيربها عن ولههم ووجدهم. ولعل أهم ما تتميز به انفعالات «النسيب» أنها تخص الشاعر العاشق لا الشاعر الإنسان الذي يحيا كغيره من الناس، ولذلك كان المعيار في وصفها تصوير ما يجب أن تكون عليه غاية تكلف المحبة في الشعر لا ما يكون عليه الإحساس حقيقة، (ووصف الشاعر لذلك هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون المحبون معتقدين لأضعاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجد، فحيث لم يذكروه وإنما اعتقدوه فقط لم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر)[1].

وما يحدد غاية الحب هذه هو تهالك الشاعر في الصبابة والتظاهر[2] باللوعة والوجد المفرط، ولا يجوز له أن يجعل نفسه هو المعشوق المتدلل والمرأة هي الراغبة المتذللة كما فعل عمر بن أبي ربيعة، فنسب بنفسه عوض النسيب بها[3]، وذلك لأن العادة جرت عند العرب على أن يكون الشاعر هو المتغزل المتماوت. ويلزم من هذا التوجه لعاطفة الشاعر في النسيب أن تكون الأحوال الدالة على الحزن والسوداوية كالحنين والشوق والحسرة والأسى والهيام والطرب والوجد الشجي والشجن... هي المتسلطة عليه، وفي مكابدة النفس لهذه الأحوال كلها غاية الألم، والمتألم لا يكف عن البكاء والشكوى.

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٦.

(٢) نفسه: ص ١٤٠.

(٣) العمدة: ٢/١٢٤.

وإذا كان الشاعر يشكو في حقلي الغزل والطلل لصدود المحبوبة عنه ورحيلها، فإن شكواه في حقل الرحلة تكون من النصب والتعب وسرى الليل وحر الهجير[1]، وما سوى ذلك من مشاق التيه في سراب الصحراء التي لا تعرف نهايتها. ولا يكف الشاعر عن الشكوى حتى عند خروجه إلى ذم الدهر وشتمه، فالشكوى من ظلم الأيام وغدر أهل الزمان يصبح بديلًا من الشكوى من ظلم المحبوبة وغدرها، وهو ما يؤكد أن حال الشاعر الثابتة في مختلف حقول النسيب هي حال التألم والشكوى.

ومقابل هذا الانفعال الشعري الثابت الذي يتقمصه الشاعر من خلال مختلف أحوال العشق المبكي تتحدد فنيًا انفعالات باقي الشخوص في النسيب فتكون المرأة بالضرورة مرحة سعيدة بجمالها وشبابها، نفورًا متدللة تحسب الدمع لكثرة عشاقها الباكين خلقة في المآقي، ويكون الرقيب متوجسًا مرتابًا، والواشي حاسدًا حاقدًا، والعاذل عاقلًا حكيمًا، وقوم الحبيبة غيورين يؤمنون بأن العار لا يمحوه إلا سفك الدماء.

ولا يجوز أن يلبس أي شخص من هذه الشخوص عاشقًا كان أم عاذلًا، حالًا أو انفعالًا آخر غير الذي تحدده له القوانين الفنية للنسيب. والإخلال بهذه القوانين لا يعجز الشعراء، إلا أن الشاعر الذي يتجرأ على العبث بها قاصدًا أو يخل بها غافلًا يخرج بالشعر إلى حقول أخرى قد توصف بأنها غزل حضري أو غزل ماجن أو متعهر لكنها تظل بعيدة عن أن تعد نسيبًا.

د - **المفهوم المذهبي**: وهو مفهوم «عالم» مصدره - بالنسبة للشاعر والمتلقي جميعًا - الخبرة والوعي النقدي الدقيق بحقيقة النسيب، ويتمثل في إدراك الفاعلية الشعرية الجوهرية لهذا الغرض التي تجعله يختزل ويخزن أسرار الشعرية العربية ويصون أصالتها وهويتها الفنية المذهبية. ولا نستطيع - نظرًا لافتقارنا إلى ما يمكن أن يوصف بأنه نصوص نقدية مدرسية جاهلية - أن نجزم بأن هذا المفهوم كان متمثَّلًا في العصر

---

(١) انظر الشعر والشعراء:١/٧٥، حيث قول ابن قتيبة: (فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير).

الجاهلي، لكننا لا نستطيع أن ننفي ذلك إذا ما نحن استأنسنا[1] بمثل قول امرئ القيس: (عوجا على الطلل المحيل...) أو قول عنترة: (هل غادر الشعراء من متردم).

ونجد في عصر بني أمية ما يفيد أن المفهوم المنهبي للنسيب قد أصبح مرجعًا نقديًّا تقاس إليه الكتابة الشعرية، فقد أدرك ذو الرمة فاعليته في فتح أبواب الشعر وصون أصالته أي بداوته، فجعل ندب الأظعان والبكاء على الأطلال قصده ووكده حتى عيب عليه ذلك ولم يلحق بالفحول: (وسئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتحه، قيل له: وعنه سألناك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب. فهذا لأنه عاشق، ولعمري إنه إذا انفتح للشاعر نسيب القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الركاب، على أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف أطلال ونادب أظعان، وهو الذي أخرجه من طبقة الفحول)[2].

وأدرك الكميت كذي الرمة افتقار الشعرية العربية إلى هذه الفاعلية فحاول أن يستثمر النسيب وانفعالاته دون دلالاته[3] لبناء شعرية شيعية مستقلة. وكان عصر النواسي عصر الوعي الصريح والواسع بالمفهوم الفني المنهبي لمختلف الحقول الدلالية التي تُبنى منها المناسب، وبفاعليتها وتحكمها في ترسيخ بداوة الشعر وأصالته ومنع النزاعات الحضرية والأعجمية من التسلط على أذواق المتلقين. وقد جعل أبو نواس النسيب المقتل الذي يمكن أن تؤتى منه القصيدة العربية فهاجم المحبوبة البدوية أو هند النسيب كما يسميها الشيخ[4]، وسخر من الأطلال ونحَرَ ناقة الشعر ومحا صحاريه[5]، وكانت حجته وهو يدعو إلى نبذ النسيب أن صفة الطلول بلاغة القدم أو الفدم[6].

---

(١) انظر على التوالي: ديوان امرئ القيس: ص ١١٤، ومعلقة عنترة / شرح العشر : ص ٣١٧.

(٢) انظر العمدة: ١/٢٠٦.

(٣) انظر شرح الهاشميات: ص ١٠٠ . وانظر مثلًا قوله: أنى ومن أين آبك الطرب... من حيث لا صبوة ولا صبب.

(٤) رسائله / عطية: ص ٣٩، وانظر قول أبي نواس: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند. ديوانه: ص ٢٧.

(٥) انظر لاميته: ما لي بدار خلت من أهلها شغل... ديوانه: ص ٦٩٨.

(٦) انظر قوله: صفة الطلول بلاغة الفدم... ديوان أبي نواس: ص ٥٧.

وعندما أحس أبو تمام بخطر المذهب النواسي وأدرك أن الشعر العربي يحتضر[١] جعل من النسيب الإكسير الذي نفث به الحياة من جديد في الشعر المحتضر وهو يؤسس القصيدة البدوية الجديدة أو قصيدة التبادي، وأصبح عشق الخيام والدمن في شعره الدليل الذي أثبت به لمن نحروا ركاب الشعر ولاموه على الوقوف على الديار أنه بحرصه على افتتاح قصائده بالنسيب البدوي، وهو المحدث المتحضر، إنما يعلن انتسابه إلى مذهب الأصالة الشعرية ويرسخه ويرشد إلى الطريق المضمون للنجاح في هذا الانتساب كما يتبين من مثل قوله: (ما في الوقوف على الأطلال من باس...)[٢].

وبتجلية أبي تمام النقدية للوجه المذهبي المحمود للنسيب واختزان بداوته لأصالة الشعرية العربية سد الطريق أمام المذهب النواسي وكشف للشعراء اللاحقين عربًا وعجمًا السر الفني الذي مكن أبا الطيب والشريف الرضي ومهيار وابن نباتة السعدي غيرهم من البلوغ بالقصيدة العربية الدنيوية إلى أوجها، وهدى البوصيري إلى الصورة الفنية المكتملة لقصيدة المديح النبوي[٣] بعد أن أفاد المتصوفة من نسيب المتبادين في بناء غرامياتهم وقصائدهم الصوفية[٤] والبعد بها عن النظم الفكري البارد.

ولعل من المفارقات الطريفة أن يتجاوز المفهوم المذهبي للنسيب الذي احتقره أبو نواس الفكر الشعري العربي ليصبح مفهومًا للانتساب إلى الشعر الجيد مطلقًا فيرغم الشعراء الفرس على المجيء به - برهنة على اقتدارهم الشعري - بلغته العربية في قصائد منظومة باللغة الفارسية[٥] مقتنعين خلافًا لما توهمه النواسي بأن الشعرية المكتملة في أية لغة إنما تنبع من النسيب الذي تغنى به الأعراب قديمًا في بيدهم.

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) ديوانه: ٢٤٢/٢. وانظر قوله: نحرت ركاب القوم حتى يعبروا... رجلى لقد عنفوا علي ولاموا
وقفوا علي اللوم حتى خيلوا... أن الوقوف على الديار حرام. ديوانه: ١٥٠/٣ - ١٥١.

(٣) انظر مقالة «قصيدة المديح النبوي الجديدة». مجلة: ص ٢٣٩.

(٤) انظر ديوان ابن الفارض ومحاضرة الأبرار.

(٥) انظر المتنبي وسعدي: ص ١٠، ومقالة تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي/ مجلة البيان / عدد: ١٤٢ (خاص بالمتنبي) يناير ١٩٧٨، الكويت، والأدب المقارن / غنيمي هلال: ص ١٩٩.

ويبدو أن انتساب أعلام الشعر العربي في القرن الثالث والرابع إلى تيار التبادي الشعري جعل المفهوم المذهبي للنسيب لا يكتسي فحسب صورة الموروث الفني الأصيل الذي يستعين به الشعراء المتأخرون على سلوك سبيل التجويد، ولكن صورة المحفز النقدي أيضًا، لما تفرع عنه من تصورات نقدية مغيرة أو مجددة لبعض المفاهيم المتداولة، نجملها في مفهوم مولد من المفهوم المذهبي نصفه بالأسلوبي الدلالي حاول شعراء التبادي فيه أن يجعلوا النسيب طرفًا في قسمة ثنائية تمحى فيها الفروق بين الفاعلية الأسلوبية والمكونات الدلالية لتصبحا – تنظيرًا وإنجازًا – بناء أحادي البعد تتطابق فيه الجملة الشعرية والغرض.

ويقوم هذا المفهوم المولد على تجاوز التصنيف التقليدي للأغراض واختزاله بالاكتفاء عن مصطلحات المدح والفخر والهجاء والرثاء... بمصطلح واحد يجمعها ويقابل مصطلح النسيب/الغزل هو مصطلح الحميس. فالشاعر في نظمه مهما تنوعت معانيه في قصائده لا يخرج عن أن يكون فيها محمسًا أو ناسبًا متغزلًا كما يتبين من قول مهيار[1]:

نحمس من آثاركم وعلاكم
ونَنسب من أخلاقكم ونغزلُ

أو قوله:

تصاغ لها الحماسة من معاني
علاك ومن محاسنك النسيبُ

وقد يفهم من ذكر الحميس والنسيب / الغزل أن الفرق بينهما فرق في المعاني، لكن المراد أبعد من ذلك لأن الصياغة والبناء الأسلوبي أيضًا معنيان بهذين المصطلحين، فالنسيب/ الغزل بناء يوصف بالرقة والليونة، والحميس صياغة تنعت بالقوة:

وتعرفوا خلقيك من غزل
لين ومن متحمس جزل[2]

(١) انظر ديوانه: على التوالي: ٣/١٣ و١/٧٢.
(٢) ديوان مهيار: ٣/٩٥.

والرقة والجزالة هما المعيار الذي يجب أن يراعى في تصنيف الشعر، ويقوي ذلك أن مصطلح الجزالة يرد لدى بعضهم مرادفا للحميس ومقابلًا للنسيب:

يروقك منها جزلها وحميسها
إذا راق من أبيات أخرى نسيبها[1]

والغاية من هذا المزج بين ما هو دلالي وأسلوبي ربط الشعرية بالتأثير الفني للصناعة اللغوية أسلوبًا ودلالة، لأن الأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فحسب[2]، وأمام هذه القسمة الثنائية النهائية يصبح التلقي استجابة فنية لجزالة الحميس ورقة النسيب:

حمست حتى قيل صب دماعها
وغزلت حتى قيل صب مدامها[3]

وإذا كان المديح أصلاً تخدمه باقي الأغراض، فقد صار هذا الغرض حقلًا مهما في الحميس يدل على الجزالة وتدل عليه. ولارتباط المديح بالتكسب والمنفعة كان المتبادون يستعيضون أحيانًا عن الحميس والنسيب بمصطلحين آخرين مرادفين لهما هما الجد والهزل اللذان كان أبو تمام حسب ما اطلعت عليه أول من حدد بهما حقيقة الصياغة الشعرية في قوله عن قصيدته:

الجد والهزل في توشيع لحمتها
والليل والسخف والأشجان والطربُ[4]

وصار مدلول هذا الاستعمال لدى أتباع مدرسته المتبادية أن الهزل أو الفكاهة اصطلاح يفيد رقة الغزل والنسيب، والنسيب / الغزل عبث فني محض يدعي فيه الشاعر ما ليس حقيقة، أو عالم شعري خاص به يتصرف فيه دون أن يحاسب الممدوح

(١) ديوان مهيار: ٥١/١.
(٢) انظر الصناعتين: ص ٦٤.
(٣) ديوان مهيار: ٣٦٩/٣.
(٤) ديوانه / ش. د. أبي تمام: ٢٥٨/١.

على أفعاله القولية، بينما يفيد الجد جزالة الحميس ومعانيه التي يستمدها الشاعر من الوجود الحقيقي للممدوح وفضائله، كما يتضح من قول ابن الرومي تلميذ أبي تمام:

فـاشـغـل قـريـضـك بـالـنـسـيـ
ـب وبـالـفـكـاهـة والمـزح[1]

وكذا من قول مهيار[2] أنسب شعراء التبادي:

ود المـلـوك نـازحًـا ودانـيـا
فـقـره جـد بـهـا أو هـزلا

وقوله:

راغـبًـا أن يـصـطـفـى مـن جـده
والـفـكـاهـات بمـدح أو نـسـيـب

أو قوله:

مـطـاربًـا فـي الجـد والـهـزل مـا
وسـمـن بـالمـادح والـغـازل

وإذا كانت هذه القسمة الثنائية («نسيب / هزل «مقابل» حميس / جد») تفرض أن يكون حقل الحب والعشق حقلًا خاصًا بالنسيب دون الحميس، فإن من بين ما سعى إليه المتبادون نقل هذا الحقل إلى المديح نفسه ليصبح الممدوح معشوقًا[3]. وكان أبو الطيب شيخهم في هذا الباب لبراعته في إلباس المحبوب والممدوح لباسًا شعريًّا واحدًا في مثل قوله: (واحر قلباه ممن قلبه شبم)[4]، وقد عدوا من محاسن أشعاره امتزاج الحماسة بالنسيب[5].

---

(١) ديوانه: ص ٩٧.

(٢) نفسه: على التوالي: ٢٠٦/٣، ١٠٦/١، ٢٢١/٣.

(٣) انظر قول مهيار: ولما رأيت الحب في الهزل سنة... عشقتكم والعاشقون ضروب، ديوانه: ١١٢/١.

(٤) ديوانه: ٨٠/٤.

(٥) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١.

ويبدو أن الهدف النقدي من نقل عشق النسيب إلى جد الحميس، كان توحيد أسلوب الكتابة الشعرية بصهر الجزالة في الرقة لتصبح لغة الشعر صياغة واحدة تنظر إليها جميع الأغراض، وهي محاولة وسعت سلطة النسيب وحكمته أسلوبيًا في الحميس لتصبح أبعد غايات التجويد التي يمكن أن يتباهى بها الشعراء، أن تصاغ معاني المديح بلغة جزلة مرققة تؤثر في المتلقي تأثير النسيب فيتوهم الشاعر نسبًا. وقد بدا هذا الميل إلى توحيد لغة الأغراض الشعرية وجعل مفهوم الشعر ومفهوم النسيب موحدًا، واضحًا في قول أبي تمام السابق[1]، وقول أبي سعيد الرستمي بعده:

وإذا ما دعوت شعري فيه
طرب المدح واستهل النسيبُ

مدح كالنسيب رقة ألفا
ظ وما للنسيب منه نصيب[2]

ولعل من بين ما جعل الطريقة المهيارية تستولي على قلوب الشعراء والمتلقين في المشرق والأندلس[3] والمغرب[4]، أنه جعل لغته الشعرية في كل أشعاره هي لغة النسيب:

أحن لكم حنة العاشقين
فأمدحكم مثلما أنسبُ[5]

إن المفهوم النقدي الكامل لمصطلح «نسيب» هو جماع المفاهيم التي ذكرت كلها، وأعني المفهوم الوظيفي والدلالي غزلًا ووقوفًا على الأطلال ورحلة على الناقة وشتمًا

---

(١) قوله :طاب فيه المديح والتذ حتى ...فاق وصف الديار والتشبيبا
لو يفاجا ركن النسيب كثير ... بمعانيه خالهن نسيبا .انظر ما تقدم ، وديوانه / ش .د .أبي تمام١ :/.١٦١
(٢) يتيمة الدهر: ٣/٣٠٦.
(٣) انظر القصيدة عند مهيار :ص.٦٧٠
(٤) انظر ديوان الأمير أبي الربيع :ص ،٥١ والأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي :ص ،١٩٣ والطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي / ضمن زهرة الآس في فضائل العباس٢ :/.٧٤٤
(٥) ديوانه: ١/٩٧.

للدهر، وكذا الانفعالي والمذهبي والأسلوبي المتفرع عنه، ومفهوم الغزل يضيق عن معظمها. ودراسة المنجز الغزلي / النسيبي في متن أبي العلاء الشعري لا يمكن أن تكون دقيقة إلا بالاحتكام إلى مجموع هذه المفاهيم، وقد أدى الاعتماد على مفهوم الغزل الذي يعد تغني الشاعر فيه بجمال المرأة حقله الوحيد، ببعض الدارسين إلى الجزم بأن الشيخ يظل مقلًا في الغزل إذا ما قيس بغيره من الشعراء الكبار(١)، وأن ما ورد منه مستقلًا في سقط الزند لا يتعدى أربع قطع، وهو حكم يكشف عن قصور في فهم طبيعة المنجز الغزلي لدى شاعر انتسب كمهياروابن نباتة السعدي والشريف الرضي وأبي الطيب وأبي تمام إلى مذهب التبادي، وجعل النسيب بمفاهيمه المختلفة: الوظيفي والدلالي والانفعالي والمذهبي الأسلوبي، شاهدًا على هذا الانتساب.

والحقيقة – عندما نقيس هذا المنجز بمعيار المفاهيم المذكورة – أن الغزليات في ديوانه الأول من حيث هي نسيب أكبر بكثير مما توهمه الباحث، فمن بين السقطيات الاثنتين والثمانين (٨٢) التي يتألف منها هذا الديوان وردت خمسة وعشرون (٢٥) قصيدة مستهلة بالنسيب، وسبع عشرة (١٧) قطعة – لا أربع – مستقلة به، وبيتان امتزج فيهما الوصف بالغزل، أي ما مجموعه ثلاث وأربعون (٤٣) قطعة فضلًا عن بقايا من النفس الغزلي في بعض درعياته. ويعني هذا أن النسيب يشغل ٥٢،٤٤ ٪ من السقطيات، ولا يجوز أن يعد مقلًا في هذا الفن من خصص أكثر من نصف ديوانه له.

وإذا كنت قد وصفت القطع السبع عشرة بأنها وردت مستقلة بنسيبها، فإن المقصود بالاستقلال الصورة التي وصلت عليها إلينا، وإلا فالأرجح أنها في الأصل افتتاحات نسيبية استهل بها الشيخ في مرحلة الانتساب إلى الشعر، أغراض بعض قصائده، ثم أسقط هذه الأغراض في مرحلة التوبة وهو يملي سقط الزند، فبدت المناسب كأنها قطع وحيدة الغرض. ويشهد على وظيفتها الأصلية في البناء التقصيدي اتساع

---

(١) النقد الأدبي الحديث :ص.٧٧

المفهوم الدلالي للنسيب فيها، وتجاوزه حقل الغزل إلى الحقول الثلاث الأخرى[1]، وهو ما خفي على الباحث فنسب الشيخ إلى الزهد في هذا الفن رغم أنه كان لديه في مرحلة السقط بابًا إلى التبادي لا يمكن الانصراف عنه. وإذ كان تباديه وجها لانتسابه إلى الشعر قبل تنكره له، فإن الحديث عن مناسبه يظل مرتبطًا بما نظمه في سقط الزند دون باقي دواوينه.

٢ - **البناء الفني الدلالي للنسيب في السقطيات:** إذا كنت قد وصفت بعض أشعار الشيخ في السقط بأنها غزليات أو منجز غزلي توسعًا في استعمال مصطلح «غزل» لشهرته وغلبته في التداول، فإن الاصطلاح الأدق في وصفها أن تنعت بالمناسب أو المنجز النسبي، لأن النسيب لا الغزل هو الوجه الوحيد الذي ظهر به هذا المنجز في سقطياته. وتعود هيمنة هذا الغرض على الديوان إلى كون الشيخ قد تبين مفاهيمه التي ذكرت كلها، فاتخذ المفهوم المذهبي سبيلًا إلى إعلان انتسابه إلى منهب التبادي، والمفهوم الوظيفي مرجعًا له في افتتاح قصائده وبنائها، والمفهومين الدلالي والانفعالي أساسًا لبناء معانيه. ويعني تبنيه لهذين المفهومين الأخيرين أن الحقول الدلالية التي تحركت فيها معاني منجزه النسبي متسعة ومتنوعة، ويمكن دراسة البناء الفني لمعاني نسيبه من خلال حصر الحقول الدلالية الآتية: محنة العشق، وعي الاطلال، ومعاناة التحمل، وظلم الأيام والانفعالات والأحوال.

أ - **محنة العشق:** تعد المرأة بجمالها وشبابها النواة الدلالية لكل المعاني الغزلية أو جلها إذا ما اعتبرنا الغزل بالمذكر قسمًا مستقلًا بنفسه، لكن حضورها المتأصل فيها لا يعد عنصرًا موجدًا لها بالضرورة، فأنماط الغزل تتعدد وتتنوع فتكون تعهرًا أو مجونًا أو تخنثًا أو تديثًا، أو تعففًا حضريًا أو مكابدة بدوية لعذاب العشق. وما يحدد

---

(١) أي الطلل والرحلة على الناقة وشكوى الدهر .انظر ما تقدم.

نمطيته طبيعة العلاقة التي تربط الشاعر بالمرأة فنيًا في هزل شعري محتملٍ لأن يكون لهوًا وشبقًا أوعفةً وتصونًا، وقد ألزم الانتساب إلى مذهب التبادي الشيخ بأن ينحو بمنجزه نحو النسيب الذي يكون فيه الافتتان بحسن المحبوبة محنة بالضرورة، لأن قوانين هذا الغرض تفرض على الشاعر العاشق ألا يكون فيه إلا باكيًا مدنفًا[١] هائمًا بمعشوقة تسكن بيوت الشعَر لكنها لا تغادر أبيات الشعْرلأنها حواء شعرية لا تحيا إلا في عالم القصائد. وهذه المعشوقة الفنية هي من يسميها أبو العلاء هند النسيب[٢]، وإليها يشيرفي قوله:

حـــي مـــن أجـــل أهـــلـــهـــن الـــديـــارا

وابـــك هـــنـــدًا لا الـــنـــؤي والأحـــجـــارا[٣]

ولهند هذه أسماء كثيرة لكنها هي هي في كل المناسب وإن تعددت أسماؤها وتعدد عشاقها الشعراء في كل العصور. وقد كان الشيخ في مرحلة انتسابه إلى الشعر من بين من عشقوها وشغفوا بسحرها البدوي الذي لم تجلبه تطرية الحضارة وتكلفها.

● - **بين الوهم والحقيقة**: أدى الخلط بين الحدث الشعري والحقيقة في الغزليات ببعض النقاد إلى الجزم بأن الشيخ في تغزله وترديده لأسماء النساء كان يعبر عن معاناة وجدانية صادقة وظمإ إلى الحب[٤]، وأنه ما كان ليردد اسم المرأة كل هذا الترديد لو لم يكن مشغولًا بها[٥]، وانتهوا إلى أنه (قد عرف منهن غير

---

(١) انظر اللامع العزيزي / الموضح :ورقة.٢٦٩

(٢) رسائله / عطية :ص.٣٩

(٣) س. ز / شروح: ص ٦٥٢.

(٤) أبو العلاء المعري / بنت الشاطئ :ص.٤٩

(٥) القصيدة المادحة :ص.٩٦

قليل)[1]، وأن أمامة التي ذكرها في شعره امرأة حقيقية كلفته عناء حبها زمنًا قبل أن تخونه[2] وتتحول إلى غيره. وأن يكون الشيخ الصرورة زهد في النساء لضعف شهوته إليهن، أو قاسى من صدودهن عنه، أو غلبت عفته وتقواه على شهوته بعدما راودهن فطاوعنه...، أمور لا علاقة لها بهند النسيب لأنها تخص أبا العلاء الإنسان لا الشاعر.

لقد سمى الشيخ من محبوباته أمامة في قوله [3]:

ولقد ذكرتك يا أمامةُ بعدما

نزل الدليل إلى التراب يسوفه

وذكر هندًا في قوله:

نسوف من آل هند بارقًا أرجا

كأنما فض عن مسك وما ختما

وسعدى في نونيته:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زايلته عين سعدى وسينها

وزينب في بائيته:

أن كنت مدعيًا مودة زينب

فاسكب دموعك ياغمام ونسكب

وأشار إلى المالكية في قوله:

إذا نحن أهللنا بنؤيك ساعنا

فهلا بوجه المالكية إهلالُ

---

(١) المرشد١ :/.٦٢٢.

(٢) أبو العلاء ناقد المجتمع :ص / ٤٨ – ٤٧ عن النقد الأدبي الحديث :ص.٨٧.

(٣) س ز / شروح :على التوالي صفحات الأبيات اللاحقة.١٢٢٨، ١١٢٤، ٨٨٩، ٧٣٩، ١١٠٧ :

فضلًا عن نساء أخريات سماهن في الدرعيات[1] أو ذكر نسبهن كسليمى ولميس والفتاة الأحمسية، لكن تعداد هذه الأسماء لا يعد دليلًا على تعدد النساء اللائي أحبهن الشيخ أوحتى على وجود واحدة منهن، (فقد ينتقل المشبب من الاسم إلى الاسم)[2] كما قال هو نفسه رادًّا رأي من أنكر على المرقش تغزله بهند رغم شهرته بصاحبته أسماء.

والعرب قد تكني بالاسم الواحد عن جميع الأسماء[3]، واللواتي يحملن نفس الاسم في الشعر أكثر من أن يحصين[4]، وجلهن معدومات لأن الحبيبة التي يذكرها الشاعر في شعره قد تكون (نائبة عمن فقده من الإخوان الذين عدم نظيرهم في هذا الأوان)[5]، وقد تكون مجرد اسم يأتي به لإقامة الوزن وتحلية النسيب، إذ (للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو في أفواههم، فهم كثيرًا ما يأتون بها زورًا نحو ليلى وهند وسلمى ودعد ولبنى، وعفراء وأروى وريا وفاطمة ومية، وعلوة وعائشة والرباب وجمل وزينب ونعم وأشباههن)[6]، ولا تشذ محبوبات أبي العلاء في الشعر عن هذا العرف، فكل ما شخص به من صفات بشرية وأحوال وانفعالات إنسانية يظل مقيدًا بحياتهن في دنيا شعر السقط أو ربوع النسيب بتعبير أدق، ولعل من أسلم السبل النقدية إلى معرفتهن البحث عن هويتهن باعتبارهن عرائس شعرية لا نساء حقيقيات، لأن وجودهن يصبح عدمًا حال نقلهن من تخييلات الشعر إلى واقعية التاريخ.

●● **سحر الجمال:** إذا كان بعض الشعراء قد جعلوا ذكر أسماء النساء سبيلًا إلى تحلية النسيب، فإن «صفة النساء»[7] كانت كما أوضح الشيخ، سبيلهم إلى تزيين

---

(١) انظر الدرعيات / شروح: على التوالي: ص ١٨٦٢، ١٨٧٥، ١٩٢٥، ١٨٧٨، ١٨٤٢، والتنوير: ٢/١٩٧، وفي الشروح (ص ١٩٤٧): الفتاة الأحمسية.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٥٧.

(٣) نفسه: ص ٤٠٨.

(٤) نفسه: ص ٢٢٧.

(٥) نفسه: ص ٤٠٧.

(٦) العمدة: ٢/٢٢١ ١٢٢.

(٧) انظر اللزوم: ١/٣٩، حيث قوله: (وزينوا ما نظموه بالغزل وصفة النساء).

الشعر كله، وما يقصده بصفتهن وصفهم لجمالهن ولحسنهن، فالحبيبة الحسناء التي كانت تزين بجمالها منزلها وما تحل به من بيوت الشعر والوبر، كانت تزين به أيضًا ما توصف به من أبيات الشعر وقصائده:

حسنت نظم كلام توصفين به
ومنزلًا بك معمورًا من الخفر
فالحسن يظهر في شيئين رونقه
بيتٌ من الشعر أو بيتٌ من الشعر[1]

وليس وصف جمال الحبيبة في النسيب إلا تلميحًا ضمنيًّا إلى محنة العشق التي سيحكي الشاعر عن ابتلائه بها ومعاناته من شدائدها[2] بعد أن طاوع عينه فجز بنفسه في معركة لا يسلم فارس من مذلتها:

وآفةُ العاشق من طرفه
وآفة الصارمِ من حدِّهِ[3]

إن العشق في بدايته يكون افتتانًا بواحد من مفاتن المرأة التي تقع عليها العين فتعلق بها النفس، وقد يكون موطن الحسن الوحيد فيها، لكنه عندما يتمكن من النفس يحسِّن خلقتها كلها في عينه فتكل عن عيوبها ولا تبصرها إلا كما يرسمها وهم العاشق. وسواء كان الحسن الذي يصفه الشاعر سببًا في اكتواء الشاعر بنار العشق أم نتيجة له، فإن الغزل لا يبنى فنيًّا إلا على التغني بهذا الحسن، وإذا كان انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي الشعري قد فرض عليه ألا يستقصي مفاتن حبيبته عند وصفها كما هي مستقصاة في غزليات المتعهرين والمجان من الشعراء، فإن ذلك لم يمنعه من أن يزين غزله بذكر كثير من هذه المفاتن قبل أن يتدخل رقيب العفة لينفي عن النسيب شبهة التعهر.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٩.

(٢) انظر التنوير: ٢/٧.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٠٢٠.

ولعل تحذير الأبيوردي[1] مما قد يجره النسيب رغم عفته على ذوي الوقار من المتلقين، يعود إلى باب الفتنة، الذي تعود الشاعر العاشق أن يفتحه قبل أن ينصرف إلى تصوير محنته. ففتح هذا الباب داخل النسيب العفيف ضرورة عرف فني أجمع معظم الشعراء وجل المتلقين على قبول ما يجر إليه من أوصاف حسية والتغاضي عن معانيه الشبقية التي لا يمكن لمفهوم الحسن أن يدرك مستقلًّا عنها. وهذا العرف هو الذي يفسر وحده[2] عناية الشيخ كيفًا برسم صورة الجمال من خلال تجسيد صنم الفتنة وتتبع مظاهرها لا من حيث هي مبصرات أو محسوسات تدركها العين والأعضاء الحاسة فحسب، ولكن من حيث هي آثار في نفس الشاعر المفتون ووجدانه أيضًا.

وتختلف أساليب الشعراء في تشخيص هذا التأثير، وقد اختار الشيخ منها حقول الطقوس الدينية والعبادات فعد هواها تكليفًا يمتع ويلذ رغم العذاب الذي يصاحبه:

فنسيت ما كلفتنيه وطالما
كلفتني ما ضرَّني تكليفهُ

وهواكَ عندي كالغناء لأنه
حسنٌ لدي ثقيله وخفيفهُ[3]

وجعل لفقراء العشق حقًّا في كنز الجمال فطالب الحبيبة بأن تؤتيه ما يجب عليها له من زكاة الحسن لأنه من مستحقيها:

لغيري زكاةٌ من جمال فإن تكن
زكاة جمال فاذكري ابن سبيلِ[4]

ويعرف الشيخ أن جنة الحسن عابرة لكنه يعصي لائميه ويختارها على النعيم الحقيقي:

---

(١) ديوان الأبيوردي / مقدمة النجديات: ٢/١٧١.

(٢) نستبعد كل تأويل نفسي أو جنسي لحديث الشيخ عن المرأة في نسيبه.

(٣)س. ز / شروح: ص ١١٠٩.

(٤)نفسه: ص ١٠٤١.

يـــا جـــنـــة عـــرضـــت مـعـجـلـة
فـاخـتـرتـهـا وعـصـيـت عـذالـي
يـضـحـي الـرضـاب لأهـلـهـا بـدلا
مـن بـاردٍ فـي الـخـلـد سـلـسـالِ[1]

ويفرط في المبالغة فيجعل لها سحر هاروت وماروت ويتجرأ فيعلن أنها لحسنها لو ادعت الألوهية لاتخذها المفتونون صنمًا يعبد:

نَـكَـسْـت قـرطيك تـعـذيـبًا ومـا سـحـرا
أَخِـلْـت قـرطـيـك هـاروتًـا ومـاروتـا
لـو قـلـت مـا قـالـه فـرعـون مـفـتـريًا
لخفت أن تنصبي في الأرض طاغوتا[2]

وقبل أبي العلاء تغنى بشار بحسن فاتنته فجعلها صنمًا معبودًا[3] وإذا كانت الحياة نفسًا يتردد فيعيش به الإنسان، فإن نفَس الحياة لدى الشاعر العاشق صار ما يسمعه من كلامها الذي لا يستغني عنه كل راغب في البقاء:

ردي كـلامـك مـا أمـلـلـت مـسـتـمـعًا
ومـن يـمـلُّ مـن الأنـفـاس تـرديـدا[4]

أما الجمال المحسوس الذي فتنه فجعله يتأثر وينفعل بهذه الانفعالات، فقد حاول أن يقربه إلى المتلقي من خلال حصره لأربعة أنواع من الحسن تكون في مجموعها سحر صنم الفتنة ورونقه وهي: الجمال الخلْقي والجمال المستفاد والجمال المستعار والزينة الاجتماعية، فضلًا عن «سوء الطباع» والأخلاق الذي يعد في هند النسيب

(١)س. ز / شروح: ص ٨٨٦.
(٢)نفسه / شروح: ص١٥٨١ ١٥٨٢.
(٣) انظر ديوانه: ٢٠٢/١، حيث قوله: ألا ياصنم الأزد الـ... ذي يدعونه ربا.
(٤)س. ز / شروح: ص ١٠٩٤.

مكمنًا من مكامن الفتنة لدى الشعراء االعاشقين. فالشيخ ينفي عن جمال الحبيبة زيف التكلف كما نفاه عنها قبله أبو الطيب[1] ويصرح بأن جمالها خلْقي يغني مظهرها عن المرآة وما يتبعها من أدوات الزينة:

ومــرآتــهــا لا يــقــتــضــيــهــا جــمــالــهــا

بمــرآتــهــا والــطــبــع غــيــر الــتــصــنــعِ[2]

والصورة المثلى لتشخيص هذا الجمال الفطري هي صورة الكواكب التي تتألق بعيدًا في السماء، فهي البدر المنير، بل هي الشمس المضيئة:

لــســت بـــــدرًا وإنمــــا أنـــت شــمــسٌ

لا تــرى فــي الــدجــى وتــبــدو نــهــارا[3]

ويشترط لاكتمال صورة الجمال الخلْقي توافر ثلاث هبات لا تستغني عنها كل حسناء: الشباب والبياض ووفور الجسم، وقد اجتمع في حبيبته كل ذلك. وقد عاب الأصمعي على حسان وصفه لحبيبته بالكبر ونهاب الشباب وهو يتغزل بحسنها وجمالها في قوله:

لــم تــفــتــهــا شــمــسُ الــنــهــار بــشــيءٍ

غــيــر أن الــشــبــابَ لــيــس يـــدومُ

ولم يخالف الشيخ الأصمعي في عده وصفه لها بذلك عيبًا، إلا أن مخالفته لأعراف المتغزلين جعله يفترض أن يكون (قال هذا وهي شابة على سبيل التأسف، أي أن الأشياء لا بقاء لها)[4]. أما حبيبته هو فقد اختار لها أنضر سنين الشبيبة:

---

(١) في مثل قوله: حسن الحضارة مجلوب بتطرية... وفي البداوة حسن غير مجلوب، ديوانه: ٢٩١/١.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٠٠.

(٣)نفسه: ص ٦٥٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة وفي ديوان حسان: ص ٦ / نشر هارتويك، طبعة ليدن: ص ١٩١٠. وأثبت سيد حنفي حسنين في تحقيقه لديوان الشاعر البيت في الهامش ٥ من الصفحة ٨١.

وقــد حـبـسـت أمــواهــهــا فــي أديمــهــا

ســنــين وشــبَّــت نــارهــا تحــت بــرقــعِ

وقــد بـلـغـت ســنَّ الـكـعـاب وقـابـلـت

بـنـكـهـة مـعـقـود الـسـخـابـين مــرضــعِ[1]

وكساها البياض لونًا في قوله:

وبيضاء ريا الصيف والضيف والبرى

بسيطة عـذر فـي الـوشـاح المـجـزعِ[2]

وأنزلها ظهور البيض من الإبل ومنح جسمها جلالًا ووفرة فصارت المطي تشكو ثقل ردفها الذي يبطئ سيرها:

إذا حـمـلـتـكَ الـعـيـسُ أودى بـأيـدهـا

جـلالـك حـتـى مـا تـكـاد بـه تـخـطـو[3]

وافتتانًا بهذا التكامل بين الشباب والبياض والجلال في صورة الحسن يتتبع الشاعر مواطن الفتنة في صنم الحبيبة من خلال معان لم يتردد بعض الدارسين[4] في عد بعضها شاهدًا على تسلط الشبق الجنسي على نفس الشيخ لميله فيها إلى نوع من التصور الحسي يوهم أنه يخوض في غزل ماجن لا نسيب عفيف، ولعل في وصفه لطعم ريقها ورائحته العطرة ما يفيد أنه لم يستثن في استقصائه لمافتنها إلا ما كان سيبدو تعهرًا وفجورًا في القول لا تحتمله بنية النسيب:

فــســقــيًــا لــكــأس مــن فــمٍ مــثــل خــاتــمٍ

مــن الـــدر لــم يــهــمــم بــتــقــبــيــلــه خــالُ

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٠١ ١٥٠٢.

(٢)نفسه: ص ١٤٩٧.

(٣)نفسه: ص ١٦٢٣.

(٤) القصيدة المادحة: ص ٩٦.

تحلي النقا درين دمعًا ولؤلؤًا

وولت أصيلًا وهي كالشمس معطال

بأشنب معطار الغريزة مقسم

لسائفه إن القسيمة متفال[1]

إن الجمال الفطري الذي تنعم به هند النسيب يجعلها غير مفتقرة إلى الجمال الذي يستفاد من مختلف مظاهرالزينة المتكلفة[2]، ورغم ذلك يزيد الشاعر حسنها تألقا من خلال تجلية الرونق الذي يضفيه على جمالها تزينها بالحلي وناعم اللباس وتضمخها بأنفس العطور وأزكاها، فالأساور والخلاخيل تزين دراعيها وساقيها:

جهلٌ بمثلك أن يزور بلادنا

يختالُ بين أساورٍ وخلاخلِ[3]

وأذناها تزهوان بالأقراط والشنف:

أتعلم ذات القرطِ والشنف أنني

يشنفني بالزأر أغلب رئبالِ[4]

وقلادة الذهب ترعى الحسن النضير على صدرها:

ألقت جرادَ نضارٍ في ترائبها

لم ترع إلا نضير الحسن تنبيتا[5]

وحتى دموعها عند الفراق تصير جمانًا ودرًّا ولآلئ تزينها:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢١٨ – ١٢٣٧

(٢) انظر قوله السابق: تحلي النقا درين دمعًا ولؤلؤًا... وولت أصيلًا وهي كالشمس معطال. نفسه/ نفسه: ص ١٢٣٦.

(٣)نفسه/ نفسه: ص ٧٣٥.

(٤)نفسه: ص ١٢٢٦.

(٥)نفسه: ص ١٥٧٤.

نسيتِ مكان العقد من دهش النوى

فعلقتِه من وجنة بمسيلِ[1]

فتقر الأساور والخلاخيل بانتسابها إليها:

بكت فكأنَّ العقد نادى فريده

هلم لعقد الحلف قلب وخلخال[2]

وعندما يجتمع الطوق والنطاق إلى كل ذلك يصبح جسمها مثقلًا بالحلي، لكنه لا يكاد يشعر من الحرير الذي يلبسه إلا بنعومته:

والطوقُ من لبس الحمام عهدته

وظباء وجرةَ ما لها أطواقُ

ومن العجائب أن حليك مثقلٌ

وعليك من سرق الحرير لفاقُ[3]

وتكمل رائحة العطورالتي تتطيب بها صورة جمالها المستفاد، فالمسك يتفتت من أسورتها:

ليست كزعم جريرٍ بل لها مسكٌ

يرفض عنه ذكي المسك مفتوتا[4]

والطيب يعم المكان كلما سحبت أذيالها ماشية فيسكر الحداة من نسيمها:

ويرفع إعصار من الطيب لا يرى

عليه انتصار كلما سحب المرط

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٤٢.

(٢)نفسه: ص ١٢٣٢.

(٣)نفسه: ص ٧٦٣ ٧٦٤.

(٤)نفسه: ص ١٥٧٣.

وقــد ثـمـل الحـــادي بـهـا مــن نـسـيـمـهـا

كــأن غـالــه مــن كــرم بــابـل إسـفـنـط[1]

ولانتشار رياها الطيبة صارت كأنها لا ترتدي من اللباس إلا حلل الخزامى:

كـــأن الخـــزامـــى جـمـعـت لـــك حـلـةً

عليك بـهـا فـي الـلـون والـطـيـب سـربـالُ[2]

ولا يستغرب ممن تتزين بهذه العطور كلها أن تُعْدِيَ البرق[3] الذي يلمع من ديارها فيحمل أريجها إلى كل صقع يطل عليه. وإذا كان الحرير والمسك والحلي نفائس لا تنعم بها إلا من ملكت المال الوفير، فإن الغاية من استقصائه لها في وصفه لجمالها المستفاد إنما كانت للكشفت عن وجه ثالث لحسنها هو الزينة الاجتماعية التي كان يزهو بها كل من حظي بالعزة والغنى. وقد كانت هذه الزينة التي يزداد بها الحسن رونقًا وبهاء مما وهب لحبيبة الشاعر، فجرها أذيالها المعطرة تلميح إلى أنها كانت مترفة تستغني بمن يخدمها من الإماء الحواسرعن لبس ما قصر من الثياب التي تتطلبها الكنس وجمع الحطب وطهي الطعام. والعادة أن الإماء لفقرهن، يتزين بقلائد من اللط وهو الحنظل أو ما يشبهه حقارة، لكن من يخدمنها منهن يترفعن عن ذلك ولا يتزين إلا بما تهبه لهن من حلي:

إذا مـشـطـتـهـا قـيـنـةٌ بـعـد قـيـنـةٍ

تـضـوع مـسـكًـا مــن ذوائـبـهـا المـشـطُ

تـقـلـد أعـنـاق الحـواطـب فـي الـدجـى

فـريـدًا فـمـا فـي عـنـق مـاهـنـة لــطُّ[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦١٦ ١٦١٨.

(٢)نفسه: ص ١٢٢٢.

(٣) نفسه: ص ٧٣٩ ، حيث قوله: نسوف من آل هند بارقًا أرجا... كأنما فُضَّ عن مسك وما خُتما.

(٤)نفسه: ص ١٦١٤ – ١٦١٥.

وفي ربوع الصحراء حيث يقل القوت ويكتفى بما يسد الرمق تتغذى هند النسيب بأطيب الطعام وألذه بينما ترعى المها والظباء أخواتها في الجمال نبات البراري:

لم تنصفي غذيت أطيب مطعمٍ
وغذاؤهن الشتُّ والطباقُ[1]

وكما تجود بنفيس حليها على خوادمها، تتفضل غير نهمة ولا بخيلة بما طاب من مأكلها ومشربها على غيرها، فيسارها وعزها يجعلان الكرم شيمة أصيلة فيها:

يصبحها سيلاً حليب وقهوة
على أنها تعطي الصبوح فما تعطو[2]

ولعل في اختيال هذه الحبيبة بما كساها الشاعر من جمال خلْقي وحسن مستفاد وزينة اجتماعية ما يكفي لجعله معذورًا في افتتانه بها، لكنه لا يكتفي بذلك، فرموز الجمال التي جسدتها عين العاشق العربي القديم وربما قبل أن يبتدع امرؤ القيس تشبيه النساء بالظباء[3] في بعض أوابد الصحراء كانت الركن الرابع في بناء صورة الحسن المطلق الذي تنفرد به هند النسيب دون باقي الحسناوات، فقد أصبح من الأعراف الشعرية أن (يكنى بالجؤذر عن المرأة في النسيب كما كني عنها بالغزال والظبي)[4]. ولم يبخل الشيخ على حبيبته بما تسمح به هذه الأعراف، فجعلها في الحسن واحدة منها تجوب الفلا معها فتلتبس بالمها والآرام والأروى والطلا، ولا تتميز منها إلا بإلفها ظهور الإبل:

ألفت خوص المطايا إن منكرة
إلف الغزال مقاليتًا مقاليتا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٦٤.

(٢)نفسه: ص ١٦١٨.

(٣) انظر طبقات الفحول: ١/٥٥، وشرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٦٠.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٩٢.

أروى النياق كأروى النيق يعصمها

ضربٌ يظل به السرحان مبهوتا[1]

وبما يزينها من ثياب حريرية وحلي تغنيها عن زينة الوبر والقرون:

ومن العجائبِ أن حليك مثقلٌ

وعليك من سرق الحرير لفاقُ

وصويحباتك بالفلاة ثيابها

أوبارها وحليها الأرواقُ[2]

ويصف بعض الشعراء الحبيبة بالمطفل و(المطفل الوحشية التي معها ولدها)[3]، وليس مقصودهم أنها تزداد حسنًا إذا كانت ذات طفل، (لأن المرأة إذا لم تلد كان أفضل لها في النعت)[4]، ولكن المقصود جمال جيدها وهي تميل به عاطلًا كأنها ظبية تحنو على صغيرها. وقد استثمر الشيخ صورة الظبية المطفل وتابعها كغيره من الشعراء، لكن يبدو أنه آثر تجنبًا لشبهة الولد، أن يجعل الحبيبة وقد تفرغ قومها كلهم لخدمتها وحدها الجؤذر الذي تحنو عليه أمه الوحشية لا المطفل نفسها، وصغار العين كأمهاتها رمز من رموز الجمال الخلْقي:

كتابع أم تبتغي تُبَّعًا به

وما ضاعها نجل سواه ولا سبطُ[5]

إن غاية ما يبلغه الحسن في النساء لدى العرب أن يكون مستعارًا من جمال المها والآرام وغيرها مما يكنى به عنهن من الأوابد، ولعل في تسميتهم للمرأة بمثل ظبية وخنساء وعفراء ووحشية وصفهم لها بالحوراء والعيناء والدعجاء ما يؤكد أن الجمال

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٧٨ ١٥٨٥.

(٢)نفسه: ص ٧٦٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/ ٣٣.

(٤) نفسه / نفسه: ٣/ ٣٣.

(٥)س. ز / شروح: ص ١٦٢٠.

المطلق لديهم كان مستعارًا من أوصاف هذه العجماوات ونعوتها، لكن هند النسيب قد تفوقها كلها في الحسن فتصبح هي المعين الذي تستمد منه العين والجآذر جمالها بعد أن كانت تعيره لبنات البشر:

كم بات حولك من ريمٍ وجازيةٍ
يستجديانك حسن الدل والحورِ
ورب ساحب وشيٍ من جآذرها
وكان يرفل في ثوبٍ من الوبرِ[1]

وليس الشاعر بملوم على افتتانه بهذا الحسن، فسحرها قد غوى الغمام فأضله ومس الأرض فأسقمها:

كأن الغمامَ لها عاشقٌ
يساير هودجها أين سارا
وبالأرض من حبها صفرةٌ
فما تنبت الأرض إلا بهارا.[2]

إن التغني بالفتنة والحسن المطلق في النسيب ليس إلا مقدمة فنية منطقية لتسويغ هزيمة العشق وتهوينها، فتتبع الشاعر لمختلف مظاهره ومواطنه في الحبيبة ليس تلذذًا بفضح ما استطاع الاستمتاع به متفردًا دون غيره، سيرًا على طريق من جعل اللذات لا خير فيها إذا سترت، ولكنه تعريف بما ظل محرومًا منه[3] رغم نزوعه إليه، والحرمان آلة الشاعر الفنية التي يفتحح بها باب النسيب الرقيق ويسد باب الغزل الماجن، وإن اشتركت المقدمات في وصف الحسن وتجسيد الفتنة. وكما سد الحرمان طريق الاستمتاع بمغريات الفتنة والحسن، يهيء سحر الجمال الممنوع الشاعر المفتون

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٣ ١٢٨.
(٢)نفسه: ص ١١٣٧ ١١٣٨.
(٣) لتمنع الحبيبة أو غيرة قومها، أو لعفة الشاعر نفسه كما سنوضح.

ليذوق عذاب الحرمان وذل هزيمة العشق مضاعفين، ولا يتحقق النسيب بدون هذين الركنين: أي الحرمان والحسن، فلو متع الشاعر العاشق بهند النسيب (ما يكون قدره مائة حقبة على غير الجزع والرِّقْبة، لجاز أن يغرض من الوصال إذ علم أن حبله في اتصال، ولو نزل بها شيء تتغير به عن العهد لتمنى أن تقذف إلى غير المهد، لأن ابن آدم بخيل ملول تسري به إلى المنية أمون ذلول. ولو أصابها العور بعد أن سكن عينها الحور لظن أن ذلك نبأ لا يغفر ولا يكفر)[1].

●●● **هزيمة العشق وقدر الوصال الممتنع:** تبدأ معركة العشق في النسيب بمبارزة تسل فيها المرأة سيوف الحسن والخداع فلا تنفع الشاعرالمقدام شجاعته ونصاله لأنه يبرز إليها بقلب أعزل:

بالجفن بارزت القلوب وإنما

بالنصل يبرز كل شهم محرب[2]

وليس لمن يواجه سلاح الفتنة إلا الاستسلام والرضى بذل الهزيمة والأسر:

أسرت أخانا بالخداع وإنه

يعدُّ إذا اشتد الوغى بقبيلِ

فإن تطلقيه تملكي شكر قومه

وإن تقتليه تؤخذي بقتيل

وإن عاش لاقى ذلة واختياره

وفاة عزيز لا حياة ذليل

وكيف يجر الجيش يطلب غارة

أسير لمجرور الذيول كحيل[3]

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٩٧.

(٢)س. ز / شروح: ص ١١٢٩.

(٣)نفسه: ص ١٠٤٣.

وشكوى الشاعر المهزوم في معركة العشق لا تكون من الهزيمة نفسها ولكن مما تجره عليه إذا تبادى في شعره، فالوقوع في شرك الحب قد يكون في الغزل المتعهر الطريق إلى لذات الوصال ومتعه، بينما هو في النسيب بداية لمحنة الحرمان التي تفرضها أعراف البداوة والتبادي على الشاعر العاشق من خلال حتمية الوصال الممتنع/المستحيل التي تبني بينه وبين المحبوبة سدًّا يحول دون استمتاعهما بلذة الوصال في اليقظة ولو لزمن قصير. ويرسخ الشاعر العاشق هذه الحتمية في النسيب من خلال أسس فنية دلالية ثابتة مختلفة تلتقي كلها في كونها حاجزًا يحول دون التواصل، وهي: طباع الحبيبة، ومشيب الشاعر، وعجزه عن الوصول إليها، والعفة.

■ **طباع الحبيبة**: يقترن جمال المرأة في النسيب بمجموعة من الصفات تنعت بها فتزيد حسنها رونقًا، والطريف أن هذه النعوت في معظمها تكون في أصلها خلالًا تعيب من يوصف بها، وعندما تلحق بالمرأة المعشوقة تصبح زينة لها، فالتباله خلة يمدح بها الرجل إذا وصف بالكرم، لكنه إذا وصف بالأبله كان ذلك ذمًّا له، أما (النساء فقد كثر وصفهن بالبله)[1] والخرق والكسل والبخل والدل، لأن ذلك مما يحسنهن في عين العاشقين، لكن ما يتبين عند تتبع هذه الصفات المذمومة / المحمودة، أن جلها لا يبرز في النسيب لتحسين صورة المرأة فحسب، ولكن لبناء السد الذي يحول دون استمتاع الشاعر بلذات الحب، وحبيبة أبي العلاء ممن وصفن بذلك، فهي البخيلة:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها
إذا زايلته عين سعدى وسينها[2]

والخداع طبع فيها ووعودها سراب كاذب

ألفت الملا حتى تعلمت بالفلا
رنو الطلا أو صنعة الآل في الخدع[3]

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٢.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٨٩ .

(٣)نفسه: ص ١٣٤٥

والملاحظ أن الحسناء المعشوقة عند تصوير طباعها تكون قريبة من الشاعر لا يحول دون وصوله إليها رقيب أو تباعد، لكن الوصال يظل ممتنعًا لأن طباعها نفسها تمنعه وتصده:

كـــالخـــود أبـــــدت لـلـمـحـبِّ
جـــفـــاءهـــا ودلالـــــهـــــا[1]

إن بخل الحبيبة بالوصل وخداعها وهي تمنيه، واتخاذها مواعيد عرقوب مثلًا وهي تواعده، سجايا تبني الحاجز الذي لا يستطيع الشاعر إلا الاعتراف بخيبته أمامه، و(إنما ود الغانية خلاب وخداع، وللكمد في هواه ابتداع)[2].

■ المشيب: قد يكون من أطرف مفارقات النسيب أن البياض الذي يعد لونًا يعشقه الشاعر في حبيبته ويزيده افتتانًا بها هو نفسه اللون الذي ينفرها منه ويحيل حبها له كرها، ولا يخفى عن الشاعر الذي ألف وعودها الكاذبة ودلها وهو مطمئن إلى حبها لها، أن تنكرها له لا يبدأ إلا عندما تنير أول شعرة في دلجة رأسه:

هـــي قـــالـــت لمـــا رأت شـيـب رأســي
وأرادت تـــنـــكـــرًا وازورارا
أنـــا بـــدرٌ وقـــد بـــدا الـصـبـح فـــي رأ
ـسك والـصـبـح يـطـرد الأقـــمـــارا[3]

وما يتعجب منه الشاعر المنبوذ أن الحبيبة تعشق الشباب وتواجه المشيب بكره لا تواريه رغم أن بياضه سبر النفس كبياض كل ما تتعلق به النفوس:

خـبـريـنـي مـــاذا كـرهـت مـــن الـشـيـ
ـب فـــلا عـلـم لـــي بـذنـب المـشـيـب

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٢٠
(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.
(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٢

أضـيــاء الـنــهــار أم وضــح الــلــؤ

لــؤ أم كــونــه كــثــغــر الــحــبــيــبِ

واذكـــري لــي فـضـل الـشـبـاب ومــا يـجـ

ــمــع مــن مــنــظــر يـــــروق وطـيــب

غـــــدره بــالـخــلــيــل أم حــبــه لــلــ

ــغــيِّ أم أنـــه كــدهــر الأديـــــب[1]

وإذا كان الشاعر يعتذر عن مشيبه بأنه أصبح كالنصل العتيق وعتقه لا يذم، فإن حجة الحسان في كره من يضحك المشيب برؤوسهم فيبكون، أنه يذهب بماء الوصل وفرنده، ويحني الظهر وقد كان قناة، وليس القضيب إلا القد[2]. وهي حجة تؤكد أن المشيب سد ثان يحول فنيًّا دون تحقق الوصال والتذاذ الشاعر بمتعته لأن حكم الحبيبة في قصة العشق أن تكون كارهة للشعر الأبيض وعاشقة للمة السوداء وحدها:

ومـــن فـقـد الـشـبـيـبـة فـالـغـوانـي

لـــه عـنـد الـــــورود مــــصـــــردات[3]

ولا تعد الحبيبة جائرة بذلك، فالشاعر هو الآخر لا يعشقها إلا شابة.

■ ■ ■ **اليأس والسلو والإرعواء:** عندما تبني الحبيبة بطباعها السد المانع من الوصال ييأس الشاعر العاشق، وتكون مرارة اليأس أهون عليه من خيبته المطردة وهو يجري خلف سراب الأماني. وشعوره براحة اليأس هو بداية تحوله نحو ملاذ السلو الذي سينسيه رغبته في الوصال:

أرحــتـنـي فـــأرحــت الـضـمـر الـقـودا

والـعـجـز كـان طـلابـي عـنـدك الـجــودا[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٣٣.

(٢) انظر ديوان مهيار: ١/٢٥٣، حيث قوله: كان قناة فغدا حنية... ظهرك ما القضيب إلا القد.

(٣) اللزوم: ١/٢٠٣.

(٤)س. ز / شروح: ص١٠٩٣.

ورحلة النوق التي يشير إليها أبو العلاء محنة ثانية سيقاسي منها، لكنه يجدها في بدايتها خلاصًا من عذاب الطمع في جود الحبيبة ووصالها، والخلاص من ذلك العذاب شاهد على السلو، وإذا سلا الشاعر أصبح سلوه سدًّا آخر يمنع من تحقق متعة الوصال ولو لانت الحبيبة فرغبته فيها وأطاعته. واليأس الذي يسلي ويقود إلى رحلة النسيان قد يتأخر إذا كان الشاعر ما يزال غض الشباب، لكنه عندما يشيب لا يجد بدًّا من أن ييأس ويسلو فيرحل لينسى، لأن المشيب ذنب لا تغفره الحسناء:

غصن الشباب عصى السحاب فلم يعد
ذا خضرةٍ إذ كل غصن أخضرُ
قد أورقت عمد الخيام وأعشبت
شعب الرحال ولون رأسي أغبر
ولقد سلوت عن الشباب كما سلا
غيري ولكن للحزين تذكر
ونسيت ما منع الهوى بتنوفة
عقم الجديل بها وأعقب أخدر
سلت سيوف سرابها لتروعني
وسواي عاذل من يراع ويذعر[1]

إن العاشق المفجوء ببياض المشيب يعاند كثيرًا ويتماسك قبل أن يعترف بأنه حزين على رحيل شبابه:

وأطربني الشباب غداة ولَّى
فليت سنيه صوتٌ يستعادُ[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١١٩ ١١٢٢.
(٢)نفسه: ص ٢٨٤.

أما المشيب فإنه ضيف مستثقل يحل برأسه لإرغامه إن لم يكن بدأ يسلو على رحلة النسيان، ولايقاظه من غفلته وتذكيره بأن لكل فترة من العمر أحكامها:

طويت الصبا طيَّ السجل وزارني

زمان له بالشيب حكم وإسجالُ(١)

وما يحكم به الزمان بعد الشبيبة الصحو والارعواء، وعندما يصحو الشاعر العاشق يتبين له أن صنم الفتنة والحسن الذي هام به لم يكن إلا ضلالًا وغيًّا زينهما طيش الشباب:

أفق إنما البدر المقنع رأسه

ضلال وغي مثل بدر المقنع(٢)

وصحو الشاعر وارعواؤه عودة رشيدة إلى حكمة العقل، وإذا كان رحيل الشباب هو التحول الظاهر الذي يجبر الشاعر عليها ليعلن نهاية حكاية العشق، فإن الدعوة إلى الصحو تبدأ في عصر الشبيبة نفسه حين يثقل العذال على الشاعر باللوم ويبالغون في نصحه وحثه على التعقل فيعصيهم:

يا جنة عرضت معجلة

فاخترتها وعصيت عذالي(٣)

وقد يصغي فيرعوي ويحلم بعد سفاهته:

وقد أنست إلى حلمي وأوحشني

كر العواذل تأنيبا وتفنيدا(٤)

وعندما يرعوي يدرك أن الاستسلام للوعة العشق وآلامه سفه:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٥٢.

(٢)نفسه: ص ١٥٠٤.

(٣)نفسه: ص ٨٨٦.

(٤)نفسه: ص ١٠٩٣.

وهــاجــتــه الجـــنـــوب لـــوصـــل حــي

أقـــــام ويـمـــمـــوا دارًا طــروحــا

ســـفـــاه لـــوعـــة الـــنـــجـــدي لمــا

تــنــســم مــن حـــيــال الــشــام ريــحــا[1]

وحين يرعوي ينصح ذوي العقول بأن يتجنبوا الغواني حتى لا يجررن عليهم ذل العاشقين:

وتــــوق أمـــــر الـــغـــانـــيـــات فــإنـــه

أمــــرٌ إذا خــالــفــتــه لـــم تـــنـــدمِ[2]

وأيا كان سبب الصحو والارعواء فإنهما يظلان كطباع الحبيبة والمشيب والسلو من الحواجز الفنية التي تجعل استمتاع الشاعر والحبيبة بلذة الوصال ممتنعًا مستحيلًا.

■■■■ **التنائي والاحتجاب:** يتبين من طبيعة الموانع الفنية السابقة أن الشاعر يأتي بها عندما تنبئ المعاني الغزلية بأن الحبيبة تكون قريبة منه، وبأنه يلتقي بها ليروضها ويغريها بالاستسلام لرغباته الغريزية، وقد يختار أن يجعلها بعيدة عنه أو محتجبة فيكون البعد هو المانع من الاستمتاع بوصالها. ويبني الشاعر حاجز التنائي هذا من خلال صورة التوحش التي تصبح فيها الحبيبة محتمية بفلاة متأبدة، تصاحب فيها أخواتها من ذوات الوبر والقرون فتتعلم من الطلا رنوه ومن الصحراء خداع سرابها[3]، ولا يطيق الشاعر بعدها فيزهد في نعومة عيشه ويلاحقها في الفلوات مستلذًّا من أجلها خشونة البداوة وقسوتها:

وأبــغــضــت فــيــك الــنــخــل والــنــخــل يــانــعٌ

وأعــجــبــنــي فــي حــبــك الــطــلــح والــضــالُ

---

(١) س. ز / شروح: ص ٢٤١ – ٢٤٣.

(٢) نفسه: ص ٣٢٧.

(٣) نفسه: ص ١٣٤٥.

وأهوى لجراك السماوة والقطا

ولو أن صنفيه وشاة وعذال[1]

وما يقصده الشاعر بإلفها الفلوات أنها أعرابية تصاحب قومها البدو في حلهم وترحالهم فتألف المطايا وتألفها:

ألفت خوص المطايا إن منكرة

إلف الغزال مقاليتا مقاليتا[2]

وهي ألفة ترغم الشاعر على أن يظل هو أيضًا ممتطيًا ناقته، حائرًا بين مجاهيل يسلكها على الظن بحثًا عمن تمنى اقترابها فلم تزدد برحيلها نحو المجهول إلا تباعدًا:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا

يظللهم ما ظل ينبته الخطُّ

رجوت لهم أن يقربوا فتباعدوا

وأن لا يشطوا بالمزار فقد شطوا

يمانون أحيانًا شآمون تارة

يعالون عن غور العراق لينحطوا[3]

فإذا علم بالربع الذي حلت به أرعبته المسافة البعيدة التي أصبحت تفصل ما بينه وبينها:

وسألت كم بين العقيق إلى الغضى

فجزعت من أمد النوى المتطاول[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢١٣ ١٢١٤.

(٢)نفسه: ص ١٥٧٨.

(٣)نفسه: ص ١٦٠٦ –١٦٠٨.

(٤)نفسه: ص ٧٣٤.

وعندما يشير الشاعرإلى أن الرماح تظلل الحبيبة، فإن ذلك يكون إيماء فنيًّا إلى وعورة أخلاق الأعراب التي تجعل من السيوف والرماح الصديق الذي لا يؤتمن غيره[1]، وهي صورة مستجادة للشجاعة والفتوة الحميدة، لكن الشاعر لا يأتي بها في النسيب للمدح وإن بدت مديحًا في ظاهرها، ولكن للكشف عن الرعب الذي يملأ نفسه وهو يتصور الغيرة على العرض تحرك هذه السيوف فتسفك دماءه متجنبة شبهة العار، فقد يكون مزار الحبيبة قريبًا ولكن الغيرة والخوف يجعلانها بعيدة:

أتـعـلـم ذات الـقـرطِ والـشـنـفِ أنـنـي
يـشـنـفـنـي بـالـزأر أغـلـب رئـبـالِ

فـيـادارهـا بـالـحـزن إن مـزارهـا
قـريـبٌ ولـكـن دون ذلـك أهـوال[2]

ولجبنه أمام زئير الرقيب الغيور يكتفي الشاعر المرعوب بالنظر من بعيد إلى خدر الحبيبة القريبة/البعيدة وقد أجبرتها غيرة القوم على أن تحتجب ليصبح تميز هودجها غاية تبرجها:

ولاحـت مـن بـروج الـبـدر بـعـدًا
بـدور مـهًـا تـبـرجـهـا اكـتـنـان[3]

إن الحبيبة بغيرة البدو عليها وحجبهم إياها صونًا لها تصبح نائية عن الشاعر وهي قريبة منه، ورحيلها الدائم نحو المجهول وإلفها القفار المؤبدة يزيدانها بعدًا واحتجابًا، وليس يرجى الوصال وقد قدر على الشاعر أن يواجه حاجز التنائي، لأن سد الغيرة يظل حائلًا بينه وبينها حتى عندما تقترب منه.

---

(١) انظر قوله: وضجيع طفلهم الحسام وإن ثوى... منهم فتى فمع المهند يقبر. س. ز / شروح: ص ١١١٦.
(٢) نفسه: ص ١٢٢٦ ١٢٢٨.
(٣) نفسه: ص ١٧٥.

■ ■ ■ ■ ■ العفـــة: وهـي آخر الحواجز التي يضعها الشاعر أمام متعة الوصال، وتتجلى فاعلية هذا الحاجز في كونه أصبح في عصر التبادي الشعري معيارًا أخلاقيًّا/فنيًّا محضًا لاعلاقة له بالسلوك الأخلاقي الحقيقي. وأعني بذلك أن العفة صارت سلطة فنية تلزم الشاعر المتبادي بأن يصرح في كلامه أو يضمنه ما يفيد أن حكاية الحب تظل شريفة، حتى عندما يتغلب العاشق والمعشوقة على كل العوائق ويصبح الوصال متأتيًا [1].

ويضمن الشاعر المتبادي للنسيب طهره من لذة الوصال الشهواني بجعله العفة سجية يتحلى بها العاشق[2] إذا غلبت الشهوة على الحبيبة، أو تتحلى بها هي[3] إذا غلبت الشهوة عليه، وقد يتحليان بها جميعًا فيكون الطهر أرسخ. وقد صرح الشيخ بما دل على أن عفته عاشقًا كانت أقوى من أن تتغلب عليها الشهوة الغريزية:

كـم قـبـلـة لـك فـي الـضـمـائـر لـم أخـفْ
فـيـهـا الـحـسـاب لأنـهـا لـم تـكـتـبِ[4]

أما عفة الحبيبة فيطمئن المتلقي على تخلقها فنيًّا بها، أن الشاعر جعلها لتباديه أعرابية محضة كما يدل على ذلك قوله:

وفـي الـحـي أعـرابـيـة الأصـل مـحـضـة
مـن الـقـوم إعـرابـيـة الـقـول بـالـطـبـع[5]

---

(١) انظر قول مهيار: فكم ليلة ورقيب العيو... ن لا يحمل النوم إلاخفيفا
وقد كان حب يقض الضلوع... ولكنه كان حبا شريفا، ديوانه: ٢/ ٢٧٤.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، وانظر قول أبي الطيب: إني على شغفي بما في خمرها... لأعف عما في سراويلاتها. ديوانه: ١/٣٤٨. ويؤكد فاعلية العفة في النسيب أن الشاعر يتخلى عنها عندما يصف زيارة طيف الخيال له.

(٣) انظر قول مهيار: عفات ما تحت الحبا... والخمر إلا المقلا
عواصيا على الخنا... وإن أطعن الغزلا. ديوانه: ٣/١٤١.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٣٠.

(٥)نفسه: ص ١٣٤٤. وانظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

وحرصه على تجلية بداوتها من خلال الصور المختلفة التي أسكنها فيها الفلوات وجعلها تصاحب فيها الظباء والمها، وتآلف ظهور المطايا محمية بسيوف قوم يسفكون الدماء إذا لسان المحب سماها. واختيار الأعرابية التي اختارها قبله صفيه أبو الطيب لتكون المعشوقة لم يضمن له فحسب منع الوصال الشهواني من التحقق، ولكنه ضمن له كغيره من المتبادين تنقية نسيبه من دنس التعهر والخنا الذي غلب على غزليات المتحضرين الماجنة، وقد عاب هو نفسه على امرئ القيس رغم إعجابه به أنه أخنى[١] في غزله، وأنه كان كالفرزدق يتظاهر بطلب المنكرات ويفحش في شعره[٢]. وقد كان لومه بعض أصدقائه الشعراء على الافتتان بغرائر فارس والهيام بالخمرة، في قوله:

فاكفف جفونك عن غرائر فارسٍ
فالضرب يثلم في غرار الصارمِ
تصف المدامة في القريض وإنما
صفة المدامة للمعافى السالم[٣]

تحنيرًا ضمنيًّا من الخنا الذي يجر إليه الغزل الخمري أو عشق الحضريات في الشعر. وأخنى الغزل وأبعدُه عن طهر النسيب الغزلُ بالمذكر الذي روج له مجان القرن الثاني، ومعانيه النواسية مشهورة. ومناقضة هذا الغزل للعفة صريحة، وخوفًا من أن يلتبس على المتبادين الناشئين تذكير بعض الشعراء المتبادين للمشبَّب بها في بعض مناسبهم العفيفة بالغزل الشاذ، فيتوهموا أن مذهبهم الشعري يبيح عشق الغلمان إذا كانوا بدوا كما يستشف من قول بعضهم جادًّا أو هازلًا:

تعلقته بدوي اللسا
ن والوجه والزي ثبت الجنان[٤]

---

(١) رسالة الدوارين: ١/٢٢.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٥٦٦.
(٣)س. ز / شروح: ص ١٤٧٧ ١٤٧٨.
(٤)يتيمة الدهر: ٢/٤٠٢.

يؤول الشيخ هذا النوع من التذكير ويفرغه من كل دلالة ماجنة، بكشفه عن أن الأعرابية لا الغلام هي المقصودة في مثل هذا النسيب. فأبو الطيب في قوله:

فاسقنيها فدى لعينك نفسي

من غزال وطارفي وتليدي

(خرج بالتشبيب من المؤنث إلى المذكر، وهم يفعلون ذلك كثيرًا لأنهم يشبهون المرأة بالغزال والظبي وغير ذلك من المذكرات، فكأنهم يذكرون على هذا المعنى. وأصل ذلك أنهم يجترئون على طرح حرف التشبيه لأن السامع عالم بالغرض، فمن ذلك قول النابغة بعد أن بدأ بذكر المتجردة:

فبدت ترائب شادنٍ مترببٍ

أحوى أحم المقلتين مقلد)[1]

والبحتري قد أنث المشبب به وذكره في قصيدة واحدة فقال:

أعطيت بسطة على الناس حتى

هي صنف والناس في الحسن صنف

ثم قال:

مسكري إن سقيت منه بعيني

أرجوان من خمر خديه صرف

و(يجوز أن يكون ذكر على معنى الغصن لأنه قد ذكره، وقد يتفق مثل هذا كثيرًا لأنهم يشببون بالمرأة ويصفونها على معنى التشبيب بأنها ظبي أو جؤذر فيخرجون من شيء إلى شيء، وقد يجوز أن يحمل هذا على أنه أراد المحبوب لأن المذكر أصل المؤنث، ومن نحو هذا قول عدي بن زيد:

يا لبينى أوقدي النارا

إن من تهوين قد حارا

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٥. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٤٣.

ثم قال بعد ذلك:

عــــنــــدهــــا ظـــبـــي يـــؤرثـــهـــا

عـــاقـــد فـــي الجـــيـــد تـــقـــصـــارا

ولا ريب أنه يعني بالظبي جارية، وكذلك قول أبي دؤاد:

ولـــقـــد دخـــلـــت الـــبـــيـــت يـــحـــ

ـــفـــزنـــي إلـــى الـــســـيـــر الـــغـــرامُ

فـــــإذا غـــــزالٌ عـــاقـــدٌ

كـــالـــبـــدر قـــشـــعـــه المـــنـــام

وإنما يعني بالغزال المرأة)[1]. وتأويله هذا ينزه أبا الطيب والبحتري وهما علمان من أعلام التبادي عن أن يكونا قد خرجا عن عفة النسيب ودنساه بذكر الغلمان، فالكناية عن المحبوبة بالمذكر من الأساليب الفنية التي أصلها الجاهليون في مناسبهم [2]. وإذ كانت العفة في هذه المناسب ركنًا فنيًّا لا يتزحزح، فإن النسيب إنما كان يصاغ ليكون العاشق محرومًا فيه من متعة الوصال، والحواجز المتعددة التي كانت تبنى لمنعه من هذه المتعة كانت تقنعه بأن قدره أن يظل يعدو خلف السراب طلبًا لوصال لن يتحقق في الشعر:

مـــا يـــوم وصـــلـــك وهـــو أقـــصـــر مـن

نـــفـــس بـــأطـــول عـــيـــشـــة غـــالـــي

عـلـقـت حـبـال الـشـمـس مـنـك يـدي

وجـديـدهـا فـي الـضـعـف كـالـبـالـي

وأردت ورد الـــوصـــل مـــن قـــمـــر

فـــصـــدرت عـــنـــه كـــوارد الآل

(١) عبث الوليد: ص ١٥٣. وانظر بيتي البحتري في ديوانه: ٣/١٣٧١ - ١٣٧٢.

(٢) انظر العمدة: ١/٢٢٥، وانظر كلام الشيخ السابق.

وطـــلـــبــت عـــنـــدك راحــــــةً وعــلــى

حــســب اعــتــقــادي كــان إدلالـــي

مــــا زلــــت أبــلـــغ مــــا أهــــمُّ بــه

حــتــى هــمــمــت بــكــوكــب عـــالـــي[1]

وما يبدو طريفًا في النسيب أن هذه الموانع كلها تتلاشى بمجرد أن يتحول الشاعر من اليقظة إلى الحلم لتصبح المعاناة من الحرمان استمتاعًا صريحًا بلذة الوصال.

●●●● **طيف الخيال ووهم الوصال المداح:** عندما قارن ابن بسام[2] بين تصوير أبي الطيب والتهامي للعفة استجاد صورة أولهما لأنه جعل نفسه فيها لا يعف عن حبيبته في اليقظة فحسب، ولكن عن طيفها أيضًا عندما يزوره في الأحلام[3]، ومفهوم هذه المقارنة أن من عادة الشعراء ألا يعفوا عن محبوباتهم عندما يصبحن خيالات يزرنهم، فالعفة في النوم غير مطلوبة من الشاعر لأن بنية الطيف حقل غزلي حسي يناقض طهر النسيب وإن كان يقتطع منه وينمو داخله وبه، فالعلاقات السالبة التي يشخص الشاعر بها محنة العشق وعذابه تغير علاماتها الرياضية فتصبح موجبة لتجعل كل ما كان ممتنعًا حرامًا في اليقظة متأتيًا مباحًا عند زيارة الطيف:

هــــواجــــر فـــــي الـــتـــيـــقـــظ أو عــــواصٍ

وفــــي طــيــف الـــكـــرى مــتــعــهــدات[4]

ويشترط لجود الطيف بهذه الزيارة حلكة الظلام، فهو لا يطرق إلا عندما يصبح سواد الليل سترًا له والنجوم حليًّا يتزين بها:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦ .

(٢) انظر الذخيرة: ق ٤ / مجلة ٢ / ٥٤٢، وما تقدم: القسم الثاني.

(٣) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: القسم الثاني.

(٤) اللزوم: ٢٠٣/١.

زارت عـلـيـهـا لـلـظـلام رواق

ومــن الـنـجـوم قـلائـد ونـطـاق[1]

ولولع الطيف بالظلام يجعل الشاعر بهْمةَ الليل المخيف الشرك الذي ينصبه له لاصطياده:

وجـنـح يمـلأ الـفـودين شـيـبـا

ولـكـن يـجـعـل الـصـحـراء خـالا

أردنـا أن نـصـيـد بـه مـهـاةً

فـقـطـعـت الحـبـائـل والحـبـالا[2]

وعندما يصطاد ويستأنس يتمنى لو يزاد سواد قلب[3] الشاعر وبصره في سواد الليل لتطول ملازمته لعاشقه:

يـود أن ظـلام الـلـيـل دامَ لـه

وزيـد فـيـه سـواد الـقـلـب والـبـصـرِ[4]

وإذا كان الليل الظرف الزماني الذي يسعى فيه الطيف، فإن النوم بعد إقفار الطلل من الحبيبة هو المكان والمغنى الشعري الذي يعمره الطيف ويبتهج فيه الشاعرالمحروم بمتعة الوصال:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفـي الـنـوم مـغـنـى مـن خـيـالـك مـحـلالُ[5]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٦٢

(٢)نفسه: ص ٧٢ ٧٣.

(٣) سيجعل الشيخ سواد القلب وظلام العمى بعدين ثابتين في فكره التشاؤمي. انظر مثلًا قوله عن قلبه في رسالة الغفران (ص ١٣٢): (وإن في منزلي لأسود.......)، وقوله عن عماه (اللزوم: ١/٢٤٩): أراني في الثلاثة من سجوني... فلا تسأل عن الخبر النبيث لفقدي ناظري.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٩.

(٥)نفسه: ص ١٢١١.

ويعد مخلًّا بقوانين حكاية الطيف كلُّ شاعر يخلط بين الأرق وبهجة لقاء خيالات الحبيبة، ومما عيب على أبي الطيب إشارته إلى أن طيف حبيبته زاره والخليون هجع[1]، فقد أوهم المتلقي بتخصيصه غير العاشقين بالنوم أنه كان يقظان عندما زاره طيفها، وهذا مناف لما أصله القدماء، ولذلك نبه الأزدي على ذلك بقوله (لا معنى لتخصيصه إياهم بالنوم دون نفسه، لأن الخيال إنما يزوره وهو نائم) [2]، أما الشيخ فالخيالا ت لديه لا تطرق إلا في المنام [3]. وسعيها إلى العشاق متباطئة أو مسرعة لا يتأتى إلا عندما يكونوا هجدًا:

وطارقتي أخت الكنائن أسرة
وستر ولحظ وابنة الرمي أربع

ونحن بمستن الخيالات هجَّدٌ
وهن مواش من بطيء ومسرع[4]

إن النوم في النسيب يكون الفضاء الدلالي الشعري الذي تقوض فيه كل الحواجز التي تبنيها الأعراف الفنية لمنع العاشق من أن ينعم بمتعه الوصال، فتعبد له بزوالها كل الطرق التي توصل إلى الحبيبة. فتمنعها ودلها في اليقظة يصبحان استجابة عندما يبعث إليها برسول الأحلام:

ورسول أحلامٍ إليك بعثتهُ
فأتى على يأس بنجح المطلبِ[5]

---

(١) انظر قوله: بما بين جنبيَّ التي خاض طيفها... إليَّ الدياجي والخليون هجع . ديوانه: ٢/٣٤٥.

(٢) انظر مآخذ الأزدي على الكندي / مجلة المورد - المجلد السادس / العدد ٣ (خاص بالمتنبي) - العراق /١٣٩٧ -١٩٧٧: ص ١٧٦.

(٣) انظر قوله في رسالة الغفران: ص ١٦٤. (وإنما عرض في قول نام كخيال طرق في المنام).

(٤)س. ز / شروح: ص ١٤٩٣ ١٤٩٥.

(٥)نفسه: ص ١١٣١.

وإخلافها المواعيد يتحول إلى مصاحبة دائمة له أينما صار، ولا يبقى لمانع البعد الذي يشكو منه في اليقظة أي تأثير عندما يطلبها في الأحلام، فخيالها يهتدي إليه في الفلوات إذا امتطى الإبل، ويلحق به إذا ركب الماء سابحًا أو مستعيرًا من عيسى بن مريم معجزة المشي على الماء:

صحبت كرانا والركاب سفائن

كعادك فينا والركائب أجمالُ

أعمت إلينا أم فعال ابن مريم

فعلت وهل تعطى النبوة مكسال[1]

ولو طارت به المطايا طائرة إلى النجوم وجده بها ينتظره:

ما سرت إلا وطيف منك يصحبني

سرى أمامي وتأويبا على أثري

لو حطَّ رحلي فوق النجم رافعه

ألفيت ثم خيالًا منك منتظري[2]

ويستهين الطيف بغيرة قوم الحبيبة وغضبهم وقد أقسموا على منعه من الإسراء إلى الشاعرالعاشق، فيحنثون عندما يسري أمامهم غير مبال بسيوفهم المشهورة لمحو العار، لعجز أبصارهم عن إدراك شخصه اللطيف:

إن كان طيفك برًّا في الذي زعما

فإن قومك ما بروا لهم قسما

آلى أميرك لا يسري الخيال لنا

إذا هجعنا فقد أسرى وما علما

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٢٠ ١٢٢١.

(٢)نفسه: ص ١١٨ ١١٩.

وكم تمنت رجال فيك مغضبة

أن يبصروه فلم يظهر لهم سقما[1]

وحين يعلم الشاعر أن بصر الرقيب والعاذل قد غشي يسكن روعه فيخلو بخيال الحبيبة ملتذًّا بتقبيلها غير خائف:

ومتى خلوت بها من أجلك لم أرع

فيها بطلعة عاذل من مرقبِ[2]

إن إنتشاء الشاعر العاشق بخمرة ثغر الحبيبة وهو يقبل خيالها سعادة تنسي آلام البعد والحرمان التي يقاسي منها في اليقظة، فقد كان أقرب ما يتمناه أن تعده الحبيبة بقبلة ينالها منها بعد عامين:

لاقاك في العام الذي ولّى فلم

يسألك إلا قبلة في قابلِ

إن البخيل إذا يمد لها المدى

في الجود هان عليه وعد السائل[3]

لكن وصال الخيال سعادة وهمية لا تدوم، فالطيف يرحل وينجو بنفسه خوفًا من الافتضاح لأدنى صوت يوقظ من النوم، وقد يكون هذا الصوت صهيل فرسه الذي تنتقل إليه غيرة الرقيب حين يتحسس بسمعه خطوات الطيف فيوقظ النيام لفضحه ومنع الفحشاء منغصًا على الشاعر لذة الوصال:

ونم بطيفها الساري جواد

فجنبنا الزيارة والوصالا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٣٨ ٧٣٩.

(٢)نفسه: ص ١١٣٠. والضمير في «بها» يعود على القبلة.

(٣)نفسه: ص ٧٣٣.

وأيقظ بالصهيل الركب حتى
ظننت صهيله قيلاً وقالا
ولولا غيرة من أعوجي
لبات يرى الغزالة والغزالا
يحس إذا الخيال سرى إلينا
فيمنع من تعهدنا الخيالا[1]

وعندما يوقظ العاشق من نومه ويحرم من متعة وصال الطيف يحاول اصطياده من جديد بحبائل الكرى، لكنه يستعصي عليه لاستعصاء النوم فينسى سعادة الزيارة ويبدأ عذاب الأرق والسهاد:

بعدنا غير أنا إن سعدنا
بغبطة ساعة عكف الخيال
فأرقنا طروقك لا أثيل
مؤرقة الهجود ولا أثال[2]

وهذا العذاب يكون على الشاعرأشد من كل محن العشق التي يشكو منها في نسيبه، فزيارة طيف الحبيبة سعادة وهمية تنسيه في النوم هذه المحن لحين، وعندما يكتشف زيف الأحلام تهيج الحبيبة أشواقه فيستخفه الطرب الحزين ويضيق بنفسه ويقظته لكنه لا يجد إلا نوم الخلاص سبيلًا:

لقد زارني طيف الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبل طيف خيالِ[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٤ ٧٦.
(٢)نفسه: ص ١٦٦٢.
(٣)نفسه: ص ١١٧٤.

إن النهاية التي تختم بها عند اليقظة حكاية زيارة الطيف يجعلها لعبة فنية يبني بها الشاعر وهم السعادة، ليتخذه السبيل إلى جعل مكابدة الأشواق أقسى وأشد تبريحًا، ولذا تبدو دلالة الكرى فيها مغايرة لما يدل عليه عادة نوم الجفون لدى غير العاشقين، فنومهم (دليل على سلو الفؤاد وخلوه من جوى الحب وبرح الاشتياق)[1]، والشاعر في محنة العشق أبعد ما يكون عن هذا الخلو.

وقد أحس بعض المتبادين في القرن الرابع في تصويرهم النقدي لانفعالات النسيب وتباريح الهوى بشبهة التعاشق والتباكي في حديث الشاعر عن نومه اللذيذ رغم شكواه من بلوى العشق، فحاولوا أن يعتذروا عن الشاعر القديم الذي أصل عرف الابتهاج بالطيف وذلك بتأويل دلالة النوم وجعله حلقة مجددة للآلام لا مظهرًا لخلو الفؤاد واطمئنان النفس، فالكرى ملاذ من تباريح العشق، والسهاد شاهد على صدقه، والمتعة التي تجنى من زيارة طيف الخيال تجعل للنوم منة على الشاعر يحمده عليها رغم شبهة الأذى التي يجرها، ويذم السهر رغم كونه عنوان الوفاء والحب الصادق[2].

لكنها منة لا تدوم طويلًا لأنه ما أن يذوق حلاوتها حتى تنغصها عليه مرارة لليقظة قد يخلصه منها النوم لحين لكن ليذيقه علقمًا أمر. وقد عبر أبو العلاء عن حركية التعارض والتكامل بين متعه الكرى التي تجلبها زيارة الطيف ومحنة الأرق التي تتلو رحيله عند اليقظة، منتهيًا إلى أن الخلاص من هذه الحيرة لا يكون إلا بالموت الذي يكون فيه الهجر بينونة لا رجعة فيها:

يغفي ويزعم أنه متبولُ
راج خيالك أنه سيديلُ
كذب الخيال كما علمت محببٌ
وكرى الجفون على السلو دليل

---

(١) التنوير: ٢/٢٢٣.

(٢) انظرقول مهيار: يامنة للكرى لولا حلاوتها ... ما ذم وهو وفاء في الهوى السهر. ديوانه: ١/٣٧٧.

غـمـض يـحـيـل عـلـى الـسـهـاد بـزورة

وكـــذا الـــسـهـاد عـلـى الـرقـاد يـحـيـل

حـــالان أخـلـفـتـا فـهـل مـــن حـالـة

أخــــرى يـكـون بـهـا إلـيـك سـبـيـل

مـا بـعـد ديـن سـوى الحـمـام وإنـنـي

لإخــــال أن الــهـجـر فـيـه طـويـل

وفـضـيـلـة الـنـوم الخــــروج بـأهـلـه

عـــن عـالـم هـــو بـــالأذى مـجـبـول[١]

وإذا كان الموت خلاصًا نهائيًّا من عناء التحسر على الطيف بعد الاستمتاع به، فإن الهجر الذي يشير إلى طوله عند الموت يعد لدى الشيخ سبيل الشاعر في حياته إلى الشفاء من هذا العناء هاجرًا كان أم مهجورًا، لأن اليأس والارعواء يسليان عن الحبيبة نفسها فضلًا عن طيفها:

هـــو الــهـجـر حـتـى مـا يـلـم خـيـالُ

وبـعـض صـــدود الـزائـريـن وصـــالُ[٢]

إن الحقل الغزلي في النسيب رغم المتعة الشبقية الوهمية التي تبيحها داخله بنية الطيف للعاشق المحروم يظل في جوهره تصويرًا لمحنة العشق التي يعاني منها كل من ابتلي به، ويعبر الشاعر عن هذه المحنة من خلال البكاء والشكوى ومختلف الأحوال الانفعالية التي تعتريه كالطرب والهيام والوجد والصبابة..... فيصير المتيمَ (الذي استعبده الحب)[٣]، والصبَّ والمغرم والطرب والمستهتر الهائم الذي لا يعبأ بتأنيب العذال، والمدنفَ الذي يطول مرضه حتى يشفي على الموت [٤]:

(١)س. ز / شروح: ص ٢٠٢٥ ٢٠٢٦.

(٢)نفسه: ص ١٠٤٦.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٩٨/٢.

(٤) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٩.

يــا غـــرة الحـــي الـكـثـيـر شـيـاتـه

مـــا تــأمــريــن لمــدنــف مــتــمــاثــلِ[1]

وأحوال العاشق السوداوية هذه، هي ما يستمد منها النسيب مفهومه الانفعالي[2]. ولا يغير من هذه السوداوية بهجة زيارة الخيال، فهي لا تزيده كما تبين إلا تعاسة لأن قدر العاشق في كل نسيب أن يكون طربًا حزينًا: (الطرب مؤتاب والخيال منتاب، والشوق في الصدور واقع وإن أضحت الديار بلاقع)[3]، وإقفار الديار حقل ثان من حقول البداوة والتبادي داخل النسيب.

ب - **عي الأطلال ونأي الديار:** إذا كان النسيب بحقوله المختلفة يعد الوجه الفني الدال على أصالة القصيدة العربية وانتسابها إلى عصور أهل الفصاحة، أو على تمسك الشاعر المحدث بمذاهب هؤلاء في نظم الشعر، فإن أشهر حقل اقترنت به هوية هذه القصيدة في الذاكرة النقدية للمتلقي منذ دعا امرؤ القيس الشعراء إلى بكاء الديار كما بكاها ابن حذام، وذكرهم عنترة بأن أسلافهم لم يغادروا مترِدمًا إلا وقفوا عليه هو الحقل الطللي بدياره ورسومه. ولم يكن أبو نواس في رفضه لبداوة القصيدة الأصيلة راضيًا عن أي عنصر من عناصر النسيب لأنها كانت كلها سبيل الشعراء إلى تثبيت أركان البداوة الشعرية التي كرهها، إلا أن أعنف مطالعه الساخرة من النسيب كانت تتجه إلى الأطلال أكثر من غيرها، فقد أدرك دلالتها النقدية الراسخة على الأصالة الشعرية البدوية، فالح عليها مهاجمًا حتى توهم غير قليل من الدارسين أنه في دعوته إلى الجديد إنما كان كارها للأطلال وحدها.

وعندما صرح أبو تمام وهو يوقف مد الحملة النواسية بأن ليس في الوقوف على الأطلال من باس وما أشبه ذلك[4]، اكتسى الحقل الطللي بعدًا نقديًّا جديدًا هو

---

(١)س. ز / شروح: ص: ٧٣٢.

(٢) انظر ما تقدم في هذا الفصل.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٥.

(٤) انظر قوله: ما في وقوفك ساعة من باس...، وقوله: دمن ألم بها فقال سلام...، ديوانه: ٢/ ٢٤٢ و٣/ ١٥٠.

بعد الانتساب الفني المذهبي، وأصبحت المنازل والديار توجد في الوجدان الشعري للشاعر المحدث لا في أماكنها الجغرافية الحقيقية[1]، وصارت معرفة الشعراء بها معرفة فنية مكنتهم من أن ينسلخوا من بيئتهم الحضرية ليطوفوا في ديار نجد والحجاز، دون أن يمنعهم بعدهم عن ربوع الجزيرة وجهلهم بمسالكها من الاستمتاع بسحر الطلول والمعاهد، وسط نجود وأغوار ترسم حدودها المخيلة الشعرية وحدها.

ولعل الناظر في دواوين البحتري ومهيار والشريف الرضي يجد في ذكرهم عالجا وذا سلم والعقيق واللوى والخيف... ما يوقع في خلده[2] أنهم قد طوفوا آفاق الجزيرة وعرفوا منها ما عرفه الشاعر القديم، ولم يكونوا وهم المولدون الحضريون يعرفون من هذه المواضيع إلا ما عرفهم به محفوظهم الشعري. ويبدو أن رسوخ المناجاة الطللية وما يرتبط بها مذهبيًّا من تشوق وحنين في عصر الحضارة، كان السبب في إنقاذ القصيدة العربية في عصر الانحطاط من السقوط الفني، فقد أدرك المتصوفة ومداح الرسول ﷺ أن النفس الطللي يبعث في الشعرية روحها الحنينية التي لم يكن الشعر العربي يستطيع أن يحيا بدونها، وليست طلليات ابن عربي في ترجمان الأشواق، وتأويلاته الصوفية لطلليات مهيار وغيره في محاضرات الأبرار، وكذا بكاء البوصيري على ذي سلم في بردته، إلا الثمرة الفنية للحضور الطللي المخصب في الكتابة الشعرية الروحية. وإذا كان هذا الإحساس بفاعلية المناجاة الطللية قد رسخ في نفوس الشعراء في العصور المتأخرة، فإن تمسك بعض الشعراء المتبادين في القرن الثالث والرابع بذكر الأطلال كان تحديا للتيار النواسي ودفاعا عن صفاء الأصالة الشعرية قبل أن يكون التذاذا بالوصف نفسه، ولذلك نجدهم وهم يخوضون حرب التبادي والتحضر- يجعلون الطلل بؤرة في تصورهم للشعرية ويوسعون ملامحه لتصبح حاضرة في كل مكان مبصر[3].

---

(١) انظر قول أبي الطيب: لك يامنازل في القلوب منازل ...، ديوانه: ٣/٣٦٦.

(٢) المرشد: ٢/٥٢٧.

(٣) انظر قول مهيار: أهفو لعلو الرياح إذا جرت... وأظن رامة كل دار أقفرت. ديوانه: ١/١٧٥.

وكان الشيخ ممن فرض عليهم انتسابهم إلى مذهب التبادي الاهتمام بالحقل الطللي في النسيب ترسيخا لبداوة القصيدة، فوصف الأطلال لديه أصبح جوهر الشعرية، ولولا تعلقه بوصفها ما كان ليخاف من الإصفاء والحبس اللذين يخشى كل شاعر من أن يبتلى بهما:

لـــولا تحـيـة بـعـض الأربـــع الـــدرس

مـا هــاب حـد لـسـانـي حـــادث الـحـبـس[1]

لكن ما يلاحظ أن هذا الإعظام لفاعلية الطلل يظل لديه محصورًا في تصوره النظري لمذهب التبادي الشعري، أما الإنجاز فيكشف عن بعض الفتور والزهد في تناول معاني هذا الحقل، فالسقطيات التي ذكر فيها الأطلال لا تتعدى ١٥ قطعة، والمقاطع الطللية فيها لا تتجاوز في أطول صورها بيتين أوثلاثة، وأغلبها تلميحات طللية مقتضبة. إلا أن هذا الزهد الذي تكشف عنه قلة المعاني الطللية في نسيبه لم يكن ليؤثر في البناء الكيفي لهذه المعاني أو يشكك في قدرة الشيخ على تطويعها، إذ يبدو أنه جعل القليل الذي أنجزه شاهدا على ما كان قادرًا عليه لو اختار التوسع والإكثار محتكمًا في ذلك إلى الرأي النقدي الذي سيصرح به في قوله في خطبة السقط: (وليس الري عن التشاف، وتعلمك بجنى الشجرة الواحدة من ثمارها...) [2].

ويتضح من المعاني الطللية القليلة التي جاء بها أنه حاول أن يستقصي فيها غير قليل من أساليب الشعراء في ذكر الديار والطلول وإن اكتفى في ذلك بالتلميح المقتضب. لقد (كثر في الأشعار الحكاية عن الطلل والربع، ومخاطبة الشاعر لما يحن إليه)[3] من ديار ورسوم وغير ذلك مما لا يعقل، وحتى لا تحمل هذه المناجاة على التخريف والهذيان كان بعض الشعراء يتعمدون أن يذكروا المتلقي بأنهم إنما يخاطبون أحجارًا لا تتبين ولا تبين[4]، واختار بعض المتبادين في القرن الرابع أسلوب الجدل

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٨٩.

(٢) خطبة السقط / شروح: ص ١٠.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٣٤٢.

(٤) انظر قول لبيد: فوقفت أسألها وكيف سؤالنا... صمًّا خوالد ما يبين كلامها. شرح القصائد العشر للتبريزي : ص ٢٥٠.

فادعى مدافعًا عن سؤاله الأطلال أنه قد يفهم من حالها مثلما يفهمه عقلاء المتكلمين[1]، أما الشيخ فقد ذهب كالقدماء إلى أن الديار ليست إلا حجارة صماء خرساء لا تسمع ولا تجيب:

هل تسمع القول دار غير ناطقةٍ

وفقدها السمع مقرون إلى الخرسِ[2]

ولدفع شبهة الهذيان يصرح بأن تحية الديار في حقيقتها ليست إلا تحية للمحبوبة التي كانت تسكن الديار قبل إقفارها:

حي من أجل أهلهن الديارا

وابك هندًا لا النؤي والأحجارا[3]

وهو بربطه سؤال الديار بذكرى الأحبة يبدو كالمردد للتأويل الذي نجده في قول الشاعر:

وما حب الديار شغفن قلبي

ولكن حبُّ من سكن الديارا[4]

وهو نفسه التأويل الذي سيعلل به شعراء قصيدة المديح النبوي الجديدة[5] تعلقهم بالطلول والديار النجدية:

لولا الهوى لم ترق دمعًا على طلل

ولا أرقت لذكر البان والعلم[6]

---

(١) انظر قول مهيار: نعم وقفت على الأطلال أسألها... ما كل مستخبر تصغي مسامعه

وقد يجيبك وحيًا من تخاطبه... وتفهم القول ممن لا تراجعه. ديوانه: ٢/٢٥٠. الرسالة: ص ٣٠٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٦٨٩.

(٣)س. ز / شروح: ص ٦٥٢. وانظر التنوير: ١/١٣٧.

(٤) انظر ديوان مجنون ليلى: ص ١٧٠، وخزانة البغدادي: ٢/١٦٩.

(٥) انظر مقالة قصيدة المديح النبوي الجديدة / مجلة القرويين: ص ٢٣٩.

(٦)ديوان البوصيري: ٢٣٩.

ولاختفاء شخص الحبيبة الراحلة خلف أحجار كل طلل يناجى، صار مفهوم الإقفار مقترنًا برحيلها لا بخلوه المطلق من مظاهر الحياة الطبيعية، فالربع قد يصبح بمظاهر الخصب فيه مرتعًا للوحوش وأطفالها(١)، لكنه يظل في عين الشاعر العاشق مقفرًا لرحيل الحبيبة وأهلها عنه، وإلى هذا الإقفار أشار عبيد بقوله: (أقفر من أهله ملحوب..)(٢)، وإليه أيضًا يشير الشيخ في لاميته:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ(٣)

ويعد الوقوف على الديار المعنى الأغلب داخل الحقل الطللي، والعرف فيه أن يكون الشاعر ممتطيًا ناقة يعوج بها على رسوم غيرت معالمها الرياح والأمطار ليبحث عن آثار ديار الحبيبة فلا يكاد يعرفها إلا لأيًا بعد توهم:

وحرفُ كنونٍ تحت راءٍ ولم يكن

بدال يؤم الرسم غيره النقط(٤)

وعندما يعرفها يقف ليؤدي فرض البكاء الذي تكون طقوس الوقوف الطللي بدونه ناقصة، وقد أدى الشيخ ككل الشعراء هذا الفرض:

معان من أحبتنا معان

تجيب الصاهلات به القيانُ

وقفت به لصون الود حتى

أذلت دموع جفن ما تصان(٥)

---

(١) انظر قول لبيد: فعلا فروع الأيهقان وأطفلت... بالجلهتين ظباؤها ونعامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٠، وديوانه: ص ٢٩٧.

(٢) ديوانه: ص ٢٣، وشرح القصائد العشر: ص ٥٣٧.

(٣)س. ز / شروح: ص ١٢١١.

(٤)نفسه: ص ١٦١١.

(٥)نفسه: ص ١٧٢ - ١٧٣.

ومثل الوقوف على الأطلال في الوجوب تحيتها، وقد عدها الشيخ أهم ما يشده إلى الشعر[1] ويخوفه من العي، ورغم أنه حاول أن يجعلها استهلالاً حضريًّا فخمًا رافضًا لبساطة البداوة في قوله في مطلع إحدى سقطياته المتأخرة:

تحـيــة كــســرى فــي الــســنــاء وتـبـع
لــربــعــك لا أرضــــى تـحــيــة أربـــع[2]

فإن إشارته إلى استقلال تحية الأربع بأسلوبها الخاص، تدل ضمنيًّا على أن تكلف المعاني الطللية باب يلج منه الشاعر إلى عالم الحزن والشكوى الذي يبني منه المفهوم الانفعالي للنسيب، لأن الأطلال لا تظهر فيه إلا لتسوء الشاعر وتهيج أحزانه:

إذا نــحــن أهــلــلــنــا بــنــؤيــك ســاعــنــا
فــهــلا بــوجــه الــمــالــكــيــة إهــــلال[3]

ويعتبر الحنين إلى الديار والتشوق الحقل الفرعي الذي يرسخ به الشاعر العاشق أحوال الوجد والحزن دون أن يكون ملزمًا بتشخيص لحظة الوقوف على الطلول لأن الديار التي تكون فيها مقفرة من الحبيبة تصبح في هذا الحقل الفرعي آهلة بها وبقومها، إلا أن الشاعر يكون بعيدًا عنها مقاسيًا لوعة الشوق وبعد المسافات [4]. ويلزم من هذا أن قرب الشاعر من الديار يستدعي إقفارها وبعده عنها يجعلها آهلة، وهي معادلة تفرض عليه أن يظل باكيًا شاكيًا كما يتبين من التوضيح الآتي:

الفعل الشعري الطللي	مكان الشاعر	مكان الحبيبة	الانفعال الشعري
الوقوف على الأطلال =	حال بالديار	غائبة عن الديار	← الشاعر حزين
الحنين إلى الديار =	بعيد عن الديار	حالة بالديار	← الشاعر حزين

(١) انظر قوله: لولا تحية بعض الأربع الدرس... ما هاب حد لساني حادث الحبس. س. ز / شروح: ص ٦٨٩.

(٢)نفسه: ص ١٤٨٧.

(٣)نفسه: ص: ١٢٢٨.

(٤) انظر قوله: وسائلت كم بين العقيق إلى الغضا ... فجزعت من أمد النوى المتطاول. نفسه: ص ٧٣٤.

وقد يشخص الشيخ محنة البعد عن الديار من خلال صورة البرق الذي يسري فيزور في وقت وجيز منزل الحبيبة الذي بعد حتى يئس الشاعر العاشق من بلوغه:

ألاح وقد رأى برقًا مليحا

سرى فأتى الحمى نضوا طليحا[1]

وكذا من خلال صورة الناقة وهي تخد شوقًا إلى معاهد لا تزداد إلا بعدًا:

ولما رمت أبصارها تطلب الحمى

ولم تر تلك الأرض ساءت ظنونها[2]

وبين الوقوف على الديار مقفرة والحنين إليها آهلة تتحدد دلالة الدعاء لها بالسقيا والبكاء عليها، فقد ذكر الشيخ أن العادة في النسيب (أن يدعى للديار بسقيا الغمام ليكثر فيها النبات والزهر، فأما سكانها فيبعد أن يدعى لهم بمثل ذلك)[3]. وجريًا على هذه العادة دعا لمنزل حبيبته بالسقيا وإن أوهم بإعادة ضمير العاقل على الأحياء أنه يقصد سكانه:

يا ساهر البرق أيقظ راقدَ السمرِ

لعل بالجزع أعوانًا على السهر

وإن بخلت على الأحياء كلهم

فاسق المواطر حيًّا من بني مطر[4]

والمقصود دوام الخصب للديار التي تحل بها الحبيبة، حتى تطول إقامتها بها مستغنية عن طلب الغيث في منازل بعيدة، أما إذا أجدبت فأرغمتها وقومها على الارتحال فإنها لا تكون في حاجة إلى غيث الغمام، لأن الشاعر الواقف عليها يسقيها من دموعه ما تورق له أوتاد الخيام التي خلفها الظاعنون وراءهم:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٣٧.

(٢)نفسه: ص ٨٩٥.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٥٨/٢.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٤ - ١١٥.

ومـــا أورقـــت أوتـــاد دارك بـالــلـوى

ودارة حــتــى أسـقــيـت سـبـل الـدمـع

ذكــرت بـهـا قـطـعـا مــن الـلـيـل وافـيًـا

مـضـى كمضي الـسـهـم أقـصـر مـن قـطـع[1]

ومثل الحزن تبدو أسماء الأمكنة البدوية في النسيب وجهًا فنيًّا مشتركًا بين الوقوف على الديار والحنين إليها، وقد ورث الشعراء المتبادون هذه الأسماء وأحلوها في مناسبهم رغم جهلهم بها محل القرى والحواضر التي عاشوا فيها أوعرفوها. ولم يشر أي مصدر من المصادر إلى أن الشيخ زار ديار نجد والحجاز، ورغم ذلك نجده كغيره من المتبادين يذكرها في سقطياته ذكر من عرفها، فيشير[2] إلى اللوى ومعان والحمى والعقيق والغضا ونجد وقويق... فضلًا عن الربوع البدوية المطلقة التي تتشخص ضمنيًّا بذكر الآناء والأحجار.

وما كان يزعج الشعراء المتبادين في القرن الثالث والرابع أسماء الأماكن الحضرية التي كانت تتسلل إلى مطالع بعض القصائد نتيجة اقترانها بوقائع وأحداث تزاحم فيها الحقيقة الكذب الشعري، وللتخلص من هذا الإزعاج كانوا يلجؤون إلى أساليب لغوية مختلفة للتغطية على إيماءات المكان الحضري وإضعاف فاعليته وتأثيره في البناء الشعري البدوي، كمحاصرته بركام من أسماء الأمكنة البدوية والألفاظ الغريبة لمنع المتلقي من الانتباه إليه[3]، وكإلباسه لفظًا ثانيًا يوحي بالبداوة ويذوب في نسيبها.

ولعل بغداد من أشهر الأسماء التي فرضتها الحضارة العراقية على الشعراء، وشاء الجد السعيد لاسمها (أن يذوب في جوهم النسيبي ذوبان سلع والعقيق... على أن بغداد حين أنصفت وانتصفت ورضي الشعراء أن يضيفوا اسمها إلى مجموعة

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٤١.

(٢) نفسه: ص ١٢١١، ١٣٤١، ٧٦٨، ١٧٢، ٢٣٧، ٨٩٥، ٧٣٤، ٣٩٠، ١١٦٥.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٣٠٤.

الأسماء النسيبية المفعمة بالشوق والهيام، لم يقدر على ذلك إلا بعد أن خلعت لفظها المعرب الغارق في وحل الدنيا، واستعاضت منه لفظًا عربيًّا وثيق الصلة بالابتداءات القديمة وهو الزوراء..)[1] .

وقد ذكر الشيخ بغداد بهذا الاسم في إحدى سقطياته المتأخرة وذكر الصراة أحد أنهارها، واستطاع أن يلبسهما نفسًا بدويًّا بإذابتهما في جو النسيب وتغييبهما وسط الايحاءات البدوية للمع البروق وحنين النوق:

طربن لضوء البارق المتعالي
ببغداد وهنًا ما لهن ومالي
سمت نحوه الأبصار حتى كأنها
بناريه من هنا وثم صوالي
إذا طال عنها سرها لو رؤوسها
تمد إليه في رؤوس عوالي
تمنت قويقًا والصراة حيالها
تراب لها من أينق وجمال[2]

إلا أنه وجد تبدية بغداد بلفظة الزوراء أنسب لمطلع تائيته إلى التنوخي التي تعد رغم تأخر زمانها من بين أغرق سقطياته في التبادي:

هات الحديث عن الزوراء أوهيتا
وموقد النار لا تكرى بتكريتا
وأهل بيت من الأعراب ضفتهم
لا يملكون سوى أسيافهم بيتا[3]

---

(١) المرشد: ٢/٥٣٤ – الرسالة: ٣٠٥. وانظر قول مهيار: مقامي على الزوراء وهي حبيبة... ديوانه: ١/٣٨٣.
(٢)س. ز / شروح: ص ١١٦٢ – ١١٦٥.
(٣)نفسه: ص ١٥٥٣ – ١٥٦٨.

لقد جعل الشيخ تنظيرًا وإنجازًا الوقوف على الأطلال في عصر الحضارة بعدًا فنيًّا ثابتًا في نسيب القصيدة المتبابية، ليؤكد انتسابه الشعري إلى المذهب النجدي وعزوفه عن المذهب البابلي، وإذا كان المنجز الطللي في مناسبه بتلميحاته المقتضبة قد بدا من حيث الكم محدودًا بالقياس إلى المنجز الطللي الواسع في شعر شريكه في المذهب مهيار الديلمي، أو بالقياس إلى ما أنجزه هو نفسه في حقول النسيب الأخرى لميل غريزته إليها دونه، فإنه يظل من حيث الكيف شاهدًا على خبرة شعرية ونقدية بالدقائق الفنية التي تقوم عليها مناجاة الأطلال والحنين إلى الديار في كل شعر متباد.

ج - **معاناة التحمل:** فضلًا عن محنة العشق ولوعة التحسر على الديار المقفرة، يضيف حقل التحمل والرحيل إلى آلام الشاعر معاناة جديدة تزيد من سوداوية النسيب وتملأ جوه الحزين هموما. ويعاني الشاعر في هذا الحقل نوعين من العذاب: التألم لرحيل الحبيبة وقومها الذي يشخصه من خلال مشهد الحمول والأظعان، ثم الشقاء برحلته هو نفسه في مخاوف الصحاري التي يستوي فيها تراقص السراب والنجوم، فيكون في استعجاله الليل أو النهار أملًا في الخلاص من العذاب – كمن يستجير من الرمضاء بالنار.

- **الحمول والأظعان:** يعتبر مشهد الحمول والأظعان الراحلة عرفًا فنيًّا شبه مطرد في نسيب القصيدة العربية الجاهلية والقديمة عمومًا، وهو مشهد يستمد دلالته الانفعالية من حال الشوق والحزن التي يستدعيها [1]. ولفظتا الحمول والظعون مترادفتان في الأصل، لكن دلالتيهما في بيتي[2] ابن كلثوم ولبيد مختلفتان، فالأول يقصد بالحمول الإبل، والثاني يقصد بالظعن النساء المحمولات في الهوادج، وهو ما يفيد أن اللفظتين تدلان على معاني متعددة ومتقاربة تنتمي إلى حقل دلالي موسع.

---

(١) كما يتبين من قول عمرو بن كلثوم: تذكرت الصبا واشتقت لما... رأيت حمولها أصلًا حدينا. شرح القصائد العشر: ص ٣٨٨.

وانظر قول لبيد: شاقتك ظعن الحي حين تحملوا... فتكنسوا قطنا تصر خيامها. شرح القصائد العشر: ص ٢٥٢، وديوانه: ص ٣٠٠.

(٢) انظر الهامش السابق.

وقد ذكر الشيخ أن لفظة الحمول ترد في الشعر بمعنى القوم المتحملين أو الأحمال أو الإبل التي تحمل(١)، وذكر أن لفظة الظعينة تقال للهودج وللمرأة(٢)، ويبدو أن هذه الدلالة الموسعة نشأت من طبيعة مشهد الرحيل الجماعي الذي يصبح فيه شخصا الحبيبة وبعيرها ضائعين وسط الهوادج والإبل الراحلة. ويبنى هذا المشهد فنيًّا على تصوير لحظة الفراق من خلال تتبع الشاعر الحزين لحركة الحمول واقفًا أو سائرًا خلفها متخفيًا من موقع يراقبها منه وهي تتباعد، فتتداخل بشخوصها كلما ازدادت بعدًا، ولتداخل شخوص النساء والهوادج والإبل لا يصف الشاعر بعد بدء الرحيل إلا ما تسمح العين برؤيته وهو يتناقص ويصغر إلى أن يختفي، ولا يكون للمبصَر المفرد مكان في مشهد التحمل لغيابه داخل المشهد الجماعي وإن كان أحد مكوناته.

ولا يكون لهذا المشهد صورة واضحة في العين، فالشعراء (تشبه حمولة القوم بالسفين وبالشجر، وأكثر ما يشبهونها بالنخيل، وقد شبهها امرؤ القيس بالدوم...)(٣). والملاحظ أن الشيخ لا يبدو في صورة السقط الأخيرة(٤) التي أخرجها بعد توبته مخلصة من بعض ما صار يكرهه من المعاني الشعرية مهتمًّا بتصوير مشاهد التحمل، فالسقطيات القليلة التي تضمنت هذا النوع من التصوير قد وقفت عند معان محدودة صور فيها لوعة لحظة الفراق التي يكتوي بنارها قلب الشاعر العاشق:

لعمري لقد وكل الظاعنون

بقلبي نجمًا بطيء الغروب(٥)

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠١.

(٢) انظر رسالة الملائكة: ص ٧٠، حيث قوله: (كما يقال للإناء كأس وللخمر كأس، وظعينة للهودج وظعينة للمرأة).

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧٩.

(٤) نحترس بهذا التخصيص من احتمال اهتمامه بوصف الحمول في الصورة الأصلية للسقط. انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥)س. ز / شروح: ص ٦٥١.

وقلب الحبيبة نفسها:

أسالت أتي الدمع فوق أسيل

ومالت لظل بالعراق ظليل[1]

أو صور فيها حركة الابل وهي تسير بطيئة وكأنها تتثاقل ليطول استمتاعها بحمل الحبيبة الحسناء:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا

ربيع فأضحى من منازلنا السنط

إذا حملتك العيس أودى بأيدها

جلالك حتى ما تكاد به تخطو

خدت بسواك الناقلاتك في الضحى

بمشي سواك لا تجد ولا تمطو

إذا ما عصت حكم العصا فأعابها

لها ضارب كانت إجابتها النحط

أمن أرب في حمل خدرك دائمًا

تثاقل حتى لا يلم به حط[2]

لكن هذه الإشارات رغم قلتها تكشف عن خبرة الشيخ بدقائق بناء مشهد الحمول، فالحبيبة تمتطي العيس كلها لا بعيرًا واحدًا يميزه الشاعر المودع في لحظة الإبصار، لأن كل الهوادج التي يبصرها تصبح مأهولة بها.

●● **رحلة الشقاء:** والمقصود بها رحلة الشاعر نفسه في الصحراء، وتبدو عناية الشيخ بها من حيث الكم واضحة، وهي عناية لم يحظ بها وصفه للأظعان والأطلال. وإذا كان الشعراء المتأخرون قد جعلوا الغزل ووصف النساء سبيلًا إلى

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٤٠.

(٢)نفسه: ص ١٦٢٢ – ١٦٢٧.

تزيين النظم[1]، فإن ما كانوا يدعون أنهم يعانونه (من حث الركائب وقطع المفاوز ومراس الشقاء)[2] وهم أهل مقام وخفض، كان سبيلهم إلى اجتلاب أخلاف الفكر وشحذ القريحة وإظهار البراعة في الوصف. ولعل ما حبب شعر الوزير المغربي إلى الشيخ أنه برع في هذه الأوصاف وأجاد حتى بدا (مشبهو الناقة بالفدن والصحصح برداء الردن)[3] بالقياس إليه مقصرين، لأن المتحضر إذا سمع وصفه للبيد والعيس حن إلى الرحيل وشظف العيش. وقد صرح الشيخ بأنه كان يجد متعة وراحة في وصف البيد وسرى الليل ووخد النوق:

من يخبر الليل إذا جنت حنادسه

والرمل عني لما طل أو جيدا

أني أراح لأصوات الحداة به

وللركائب يخبطن الجلاميدا

كأنهن غروب ملؤها تعبٌ

فهن يمتحن بالأرسان تقويدا[4]

ويدل على أنه كان يرتاح حقيقة إلى وصف الركائب، أنه ظل حتى بعد تنكره للشعر وتوبته منه يصف الناقة في رسائله النثرية[5]، ويشبهها بما تعود الشعراء تشبيهها به في قصائدهم، حتى بدا بعضها كأنه نثر[6] لهذه القصائد. ويمكن أن نرد مختلف الصور التي يبني منها الشاعر مشاهد رحلته إلى ركنين اثنين لم يكن له عنهما غنى: الراحلة والفضاء.

---

(١) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(٢) نفسه: ١/٣٩.

(٣) رسائله / عطية: ص ٤٢.

(٤)س. ز / شروح: ص ١١٠٠ – ١١٠٢.

(٥) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣١، ورسائله / عطية: ص ١٩١ – ١٩٢.

(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ١٣٤، حيث إشارة بنت الشاطئ في الهامش إلى ما اعتبرته نثرا للقصائد.

■ الـــراحلـة: والمقصود بها المطية التي يمتطيها الشاعر في رحلته[1] الشعرية عبر الصحراء. ويتبين من الرجوع إلى المعلقات والمفضليات والأصمعيات وقصائد الجمهرة، وإلى دواوين أعلام الشعر الجاهلي والإسلامي القديم كلبيد وطرفة والنابغة وزهير، والحطيئة وكعب وذي الرمة والراعي والفرزدق وجرير... أن الشعراء تعارفوا فنيا على أن تكون هذه الرحلة سفر يأس أو أمل يواجه أثناءه الشاعر وحيدًا مهالك البيد على ناقة صريحة الأنوثة يبالغ في تضخيم صورتها وتقريبها من المتلقي من خلال الوصف التشريحي[2] التشبيهي أو القصصي[3] الاستعاري الميتامورفوزي، حتى تصبحَ أنوثتها حاجزًا يحول دون حلول البعير الذكر محلها، وتنقلَ المتلقي إلى جو الرحلة ليشارك الشاعر في الإحساس بإيقاع حركاتها، وتنوع سيرها بين الوخد والقبض والشد والإرسال والنجاء والزمام والهباب والقلق والوضع.... وقد أدت عناية الشعراء كل بناقته إلى أن أصبحت بعض أينقهم معروفة لدى العلماء والنقاد بأسمائها كصيدح ناقة ذي الرمة. وقد ظلت الناقة حاضرة في قصائد المحدثين المتبادين سواء بصورتها الصريحة، أو بصور مجازية مستطرفة كصورة الناقة القصيدة التي جعل الشاعر المتبادي الشعر لحمها ودمها وهو يمتطيها إلى الممدوح:

إليك ابن يحيى بن الوليد تجاوزت

بي البيد عيس لحمها والدم الشعر[4]

وعد الشيخ وصف الناقة كالنسيب والمديح من الأغراض التي تشهد للشعراء بالبراعة في الصناعة، وكما أسف في رسالة الغفران[5] لموت حبيب الذي لم تغنه جودة

---

(١) انظر تفصيل الكلام على أساليب الرحلة في الشعر العربي في كتاب وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية.

(٢) نقصد الطريقة التي وصف بها طرفة ناقته في معلقته.

(٣) المقصود به الطريقة التي وصف بها لبيد ناقته في معلقته.

(٤) ديوان أبي الطيب: ٢/٢٢٧.

(٥) انظر: ص ٤٨٣ – ٤٨٤.

المدح ولا النسيب، أسف أيضًا لمصرع الأعشى ميمون، فكم (أعمل من مطية أمون)[1]، وافتخر في بعض أبيات السقط بأنه خبير بامتطاء الناقة في الشعر ووصفها خبرة غيره من الشعراء بذلك:

أنا من أقام الحرف وهي كأنها
نونٌ بدارك والمعالم أسطرُ[2]

وقد وصف الرحلة على الطريقة المشهورة فجعلها ناقة أنثى فاردة لا تشاركها في المشهد الموصوف مطية أخرى، تخترق المفازات فيتلاشى جسمها فيها مكتسية ثوب الظلام المخيف ليلًا، ومدرعة بسراب الهواجر القاتل نهارًا:

ومطلية قار الظلام وما بدا
بها جرب إلا مواقع أنسع
إذا ما نعام الجوِّ زفَّ حسبتها
من الدو خيطان النعام المفزع
وما ذنب السرحان أبغض عندها
على الأين من هادي الهزبر المردع
عجبت لها تشكو الصدى في رحالها
وفي كل رحل فوقها صوت ضفدع
إذا سمر الحرباء في العود نفسه
على فلكي بالسراب مدرع
ترى آلها في عين كل مقابل
ولو في عيون النازيات بأكرع[3]

(١) انظر: ص ١٧٢.
(٢)س. ز / شروح: ص ١١١٧.
(٣)نفسه: ص ١٥٢٩ – ١٥٣٤.

وصرح بأن هذه الناقة هي وسيلته إلى جوب السباسب المشتعلة فرارًا من عذاب العشق ومذلته:

وهـجـيـرة كـالـهـجـر مـــوج سـرابـهـا
كـالـبـحـر لـيـس لمـائـهـا مـــن طـحـلـبِ
أوفــــى بـهـا الـحــربـــاء عـــودي مـنـبـر
لـــلـظـهــر إلا أنـــــه لــــم يـخـطـب
فــكـــأنـــه رام الــــكـــلام ومــسَّــه
عـــي فـــأسـعـــده لـــســـان الجـــنـدب
كـــلـــفـتـــهــا جـــدلـــيـــة رمـــلـــيـــة
نـضـبـت ولــم تـلـحـق بـأهـل الـتـنـضـب[1]

لكن التزامه بهذه الطريقة في الوصف ظل محصورًا في سقطيات معدودة، فقد اختار في سقطية أخرى أن يتحول إلى وصف البعير الذكر الفارد رغم أن إشارته إلى الناقة الشملة كانت تنبئ بأنه سيتخلص إلى وصفها جريًا على عادة الشعراء في تخصيصها بالوصف:

تــعــالــى الــلـــه هــل يمـسـي وســـادي
يمــــــينٌ لـــلـــشـــمـــلَّـــة أو شـــمـــال
وهــــــل أرمـــــــي بمــتـــلـــفـــة نجــيــبًــا
مــتـــى يـنـهـض فـلـيـس بـــه انـتـقـال
كـــــأن عــلـــيــه قـــيـــدًا أوعــــقـــــالا
ولا قـــيـــدٌ هـــنـــاك ولا عـــقـــال
تــصــاهــل حــولـــه الحـــدأ الـــغـــوادي
كـمـا يـتـصـاهـل الخـيـل الـــرعـــال[2]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٣٢ – ١١٣٥.

(٢)نفسه: ص ١٦٦٦ – ١٦٦٧.

وإحلال البعير الذكر محل الناقة الأنثى مخالفة صريحة لهذه العادة الفنية، فالعرف في القصائد القديمة أن الشاعر يمتطي الناقة وأن المرأة هي التي تمتطي البعير[1]. ولعل سند الشيخ في هذه المخالفة أشعار سلك أصحابها فيها مسلك اليشكري في امتطائه البعير وجعله حبيبته تمتطي الناقة [2]، وفي إشارة ابن قتيبة إلى شكوى الشاعر من إنضاء الراحلة والبعير[3] ما يفيد أن بعض الشعراء كانوا يجعلون المطية بعيرًا ذكرًا، وقد صرح أبو الطيب في بعض أشعاره بأنه كان يرحل على بعير[4]. ومن المظاهر الأخرى التي خالف بها الشيخُ المشهورَ أنه تخلى في السقطيات التي عاد فيها إلى ركوب المطية الأنثى عن الصورة الفربية للناقة ليجعلها صورة ناقتين:

أرزمـــت نـاقـتـاي شـوقًـا فـظـن الـر
ر كـب أنـي سـرى بـي المـرزمـان[5]

وأحل محلها في بعضها الآخر صورة النوق المتعددة التي لا تنفرد من بينها واحدة بعينها بأنها مطية الشاعر، لأن كل واحدة منها تحتمل أن تكون ناقته:

أعـن وخـد الـقـلاص كشفت حـالا
ومـن عـنـد الـظـلام طـلـبـت مـالا

ودرًّا خـلـت أنجـمـه عـلـيـه
فـهـلا خـلـتـهـن بـه ذبـالا

وفـي ذوب الـلـجـين طـمـعـت لما
رأيـت سـرابـهـا يـغـشـى الـرمـالا

رمـاك الـلـه مـن نـوق بـروق
مـن الـسـنـوات تـثـكـلـك الإفـالا

---

(١) انظر قول امرئ القيس على لسان صاحبته:.......... عقرت بعيري يا امرأ القيس فانزل، معلقته: ج. أشعار العرب: ١/١٣٣.

(٢) قوله: وأحبها وتحبني... ويحب ناقتها بعيري. الشعر والشعراء: ١/٤٠٤.

(٣) نفسه: ١/٧٥.

(٤) قوله: أوانا في بيوت البدو رحلي... وأونة على قتد البعير. ديوانه: ٢/٢٤٦.

(٥)س. ز / شروح: ص ٤٦٦.

فـقـد أكــثـــرت رحـلــتـنـــا وكـــانـــت

صـغـــار الـشـهـب أسـرعـهـــا انـتـقـــالا

تـــذكـــرك الـــثـــويـــة مـــن ثـــدي

ضـــلال مــــا أردت بـــــه ضـــلالا

ولــــو أن المـــطـــي لـــهـــا عـــقـــول

وجــــدك لـــم نـــشـــد بـــهـــا عـــقـــالا

مـــواصـــلـــة بـــهـــا رحـــلـــي كـــأنـــي

عـــن الـــدنـــيـــا أريـــد بـــهـــا انـــفـــصـــالا[1]

وحديثه عن النوق المسرعة مجتمعة براكبيها يعني أنه يصف رحلة جماعية ليس الشاعر فيها إلا واحدًا من ركب المسافرين، والعرف الفني لدى القدماء أن رحلة الشاعر في الصحراء تكون فردية لا يشاركه فيها مسافر آخر، خلافًا لمشهد الوقوف على الأطلال الذي يغلب فيه استيقاف[2] الشاعر رفيقيه أو أصحابه. لكننا نعثر في القصائد القديمة على ما ينبئ بأن بعض الشعراء كان يجعل الرحلة تنقلًا جماعيًّا تشارك فيه ناقته ركائب القوم في تحدي رمال الصحراء وسرابها، كما نجد في قول عبدة بن الطبيب:

فـعـدٍّ عـنـهـا ولا تـشـغـلـك عـن عـمـل

إن الـصـبـابـة بـعـد الـشـيـب تـضـلـيـل

بـجـسـرة كـعـلاة الـقـين دوسـرة

فـيـهـا عـلـى الأيـن إرقـال وتـبـغـيـل

(١)س. ز / شروح: ص ٢٥ – ٤١. وانظر قوله مشيرا إلى جماعة الراحلين في (ص ٨٩٠): إذا ما أنخنا حرة فوق حرة ...

(٢) انظر قول امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. وقوله: وقوفًا بها صحبي علي مطيهم. ديوانه: ص ٩٨.

إذا تجاهد سير القوم في شرك

كأنه شطب بالسرو مرمول

تهدي الركاب سلوف غير غافلة

إذا توقدت الحزان والميل[1]

ولعل ما يؤكد قصد بعض الشعراء القدامى إلى إبراز المظهر الجماعي لهذه الرحلة، أن الحادي الذي يظهر في رحلة الأظعان قد يظهر أيضًا في الرحلة عبر الصحراء التي جرى العرف على أن يكون الشاعر فيها متفردًا. ويبدو أن الشيخ في سقطياته غلب الرحلة الجماعية على الفردية رغم عدم شهرتها في الشعر بالقياس إلى هذه الأخيرة، ونبه على هذا التغليب بحديثه عن الراحلين بضمير الجمع كقوله:

إذا ما أنخنا حرةً فوق حرةٍ

بكى رحمة الوجناء منها وجينها[2]

أو بإشارته الصريحة إلى من يصاحبونه في رحلته كقوله:

فليت سنيرًا بان منه لصحبتي

بروقي غزال مثل روق غزال[3]

وقوله:

إذا قال صحبي لاح مقدار مخيطٍ

من البرق فرى معوزًا جنب موجع[4]

وقد نجم عن هذا الميل إلى مشاهد الرحيل الجماعي أن ناقته الأنثى لا تغيب وسط النوق المتعددة فحسب، ولكنها تصبح وسط ركائب ومطايا أخرى كل ما يعرفه المتلقي عنها عند التخصيص أنها إبل أو عيس يحتمل أن تكون بعرانًا كلها أو نوقًا إناثًا:

---

(١) المفضليات: ص ١٣٦ - ١٣٧.

(٢)س. ز / شروح: ص ٨٩٠.

(٣)نفسه: ص ١١٩٢.

(٤)نفسه: ص ١٥١٣.

إلام وفيم تنقلنا ركاب

وتأمل أن يكون لنا أوان

فنجزيها على الحسنى وأهل

لما ظنت خلائقك الحسان

وكانت كالنخيل فظل كل

ومشبهه من الضمر الإهان

وقد دقت هواديهن حتى

كأن رقابهن الخيزران

تسترجع عنك وهي أعز إبلٍ

إذا إبلٌ أضر بها امتهان[١]

وقد يصرح بأنها مزيج من هذه وتلك:

طربن لضوء البارق المتعالي

ببغداد وهنًا ما لهن ومالي

تمنت قويقًا والصراة حيالها

ترابٍ لها من أينقٍ وجمال[٢]

والتفسير المقبول الذي نجده لميله عن الصورة المشهورة في وصف الرحلة إلى ما سواها تحرجه من عاهته، فالأعمى مستطيع بغيره كما قال هو نفسه[٣]، والرحلة في الصحراء لا يمكن أن تتأتى له إلا إذا وجد من يعين عليها، ولعله أحس رغم أن الشعر لديه فن يحسن فيه الادعاء والمبالغة بأن زعمه الرحلة متفردًا في صحراء لايبصر معالمها سيكون كذبًا مستهجنًا إذا أكثر منه فتنكبه.

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٧٩ – ١٨٤.

(٢)نفسه: ص ١١٦٢ – ١١٦٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣، حيث قوله: (وأنا مستطيع بغيري، فإن غاب الكاتب فلا إملاء).

وقد كان من نتيجة انصرافه عن ذكر الناقة الفاردة الى الابل أنه ابتعد ملزمًا عن طريقة لبيد التي توصف فيها هذه المطية من خلال تشبيهها بالبقرة المسبوعة والثور الوحشي والأحقب والظليم [1] تشبيها ينقل الأوصاف إليها، وسلك طريقة الوصف المباشر الذي ينعت فيه الشعراء مطاياهم بنعوت صريحة لا يستعينون فيها بصور ما تشبه به من حيوانات الصحراء، إلا أنه كان يسلك في هذا الوصف طريقة المحدثين في المبالغة وإظهار الحذق بالصناعة، ولذلك نجده يستحسن وصف أبي تمام لسير ناقته بالتعجرف[2]، لأن ذلك في رأيه (يصح على مذاهب الشعراء والمبالغة في الأوصاف)[3].

ويبالغ مثله في تصويرها ويتلاعب بالدلالات المعجمية المتعددة للفظة الواحدة ناسبًا إلى النوق معرفةً بالمعجم لا يمكن أن تبنى الصورة بدونها، فحد السيف يدعى غرارًا والنوم القليل غرار أيضًا، ولتشوق الابل الراحلة ليلها ونهارها إلى لحظة راحة قصيرة تغمض فيها أجفانها، صارت تتمنى أن تعقر بغرار السيف حبًّا في لفظة الغرار الدالة على النوم:

على عشر كالنخل أبدى لغامها
جنى عشر مثل السبيخ الموضعِ
تود غرار السيف من حبها اسمه
وما هي في النوم الغرار بطمع[4]

وتظهر عنايته بالمبالغات في وصفها والبحث عن الأوصاف المستطرفة، في كون جل الأوصاف التي أتى بها تبتعد عن التشبيهات الحسية التي نجدها في وصف الجاهليين لنوقهم، وتميل إلى التصويرالتخييلي الذي تكون فيه براعة الوصف هي

---

(١) شبه المطية بالنعام للتجنيس في إشارته المقتضبة: إذا ما نعام الجو زف حسبتها... من الو خيطان النعام المفزع. س. ز / شروح: ص ١٥٢٩.

(٢) في قوله: أو ما تراها ما تراها هِزَّةً... تشأى العيون تعجرفًا وذميلا. ديوانه: ٦٩/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٩/٣.

(٤)س. ز / شروح: ص ١٥٠٧ ١٥٠٩.

المقصودة لا التعريف بالموصوف. ويمكن إجمال مختلف الصور التي رسمها للرواحل في: تشخيص الانفعال، والهزال، والسرعة وتحدي الموت.

+ **الانفعالات:** لعل الغاية الأصلية من تصوير الشاعر انفعالات المطايا وما يعتريها من أحوال في مهالك البيد، كانت الكشف عن انفعالاته هو نفسه، وما أصبح يغري الشاعر المحدث هو التصوير الفني نفسه لا الغاية منه. ويعد حنين الإبل إلى أوطانها أهم انفعال عني الشعراء القدامى بتصويره، وقد صور الشيخ هذا الانفعال في سقطياته تصويرًا متنوعًا يدل على عناية خاصة به يفسرها تباديه وتشبهه بالقدماء، إلا أنه كان يصدر في الحين نفسه عن ثقافته الشعرية المحدثة فيبني صورة الحنين على مبالغات فنية طريفة، تهم فيها الإبل كلما أومض البرق بأن تطير- لولا عقالها - إلى أوطانها شوقًا إليها، وتفر إليها كما فرت السعلاة من عمرو، ويبرحها الشوق فتحلم بها في نومها، ويستخف شوارفها فتفقد حلمها وتبكي كفصيل حرم من الرضاع:

إذا لاح إيماض سترت وجوهها
كأني عمرو والمطي سعالي
وكم هم نضو أن يطير مع الصبا
إلى الشام لولا حبسه بعقال
لقد زارني طيف الخيال فهاجني
فهل زار هذي الإبل طيف خيال
لعل كراها قد أراها جذابها
ذوائب طلح بالعقيق وضال
حلمنا بأسنان الكهول وهذه
شوارف تزهاها حلوم إفال
ترى العود منها باكيًا فكأنه
فصيل حماه الخلف رب عيال(1)

---

(1)س. ز / شروح: ص ١١٦٧ - ١١٧٨.

وقد يذهب الحنين بعقلها فيصبح سلوكها جنونًا صريحًا:

تعاطت نهى حتى إذا ما تعرضت

لها هضبات الشام جنَّ جنونها[1]

ولإحساس الشاعر بما تجنه صدورها يصبح حنينها وترجيعها في مسمعه مزامير تتلى فتنسيه الصبر، وقصائد في التشوق تنشد بل ألحانًا متجاوبة تعزفها العيس وترقص عليها أعناقها:

تلون زبورًا في الحنين منزلا

عليهن فيه الصبر غير حلال

وأنشدن من شعر المطايا قصيدةً

وأودعنها في الشوق كل مقال

أمن قيل عود رازم أم رواية

أتتهن عن عم لهن وخال

كأن المثاني والمثالث بالضحى

تجاوب في غيد رفعن طوال[2]

وإذا كان هذا الحنين قد أعدى الشاعر وصحبه فلا عجب في أن يعدي سياطهم وأن يعدي أجنتها في أحشائها:

فقد حنَّ سوطي في يدي من غرامها

وحن اشتياقًا في حشاها جنينها[3]

والمفارقة التي يستغربها الشاعر أن تشوقها إلى أوطانها ليس حنينًا إلى عذب المياه وزكي الكلأ، فنعيم الخصب في أراضي الغربة قد يكون أشهى من أشواك

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٩٤.

(٢)نفسه: ص ١١٨٥ ،١١٨٨.

(٣)نفسه: ص ٨٩٣.

الأرطى والمياه الآجنة التي تحن إليها في ديارها المجدبة، لكن مياه الأوطان تظل أنجع مشربًا ولو كانت مياه نعيم للغربة صهباء جريالًا:

فـأبـك هــذا أخــضــر الجـــال مـعـرضًـا
وأزرق فــاشــرب وارع نــاعــم بــالِ

ســتـنـسـى مــيــاهــا بــالــفــلاة نمـيـرة
كـنـسـيـانـهـا وردًا بــعــين أثـــال

وإن نهـلــت عــمــا أجـــن صـــدورهـــا
فـقـد ألـهـبـت وجـــدًا نــفــوس رجـــال

ولــو وضـعـت فــي دجـلـة الـهـام لـم تفق
مــن الجـــرع إلا والــقــلــوب خـــوال

تـــذكـــرن مـــــرًّا بـالمـنـــاظـر أجـنًـــا
عـلـيـه مـــن الأرطـــــى فـــــروع هـــدال

وأعـجـبـهـا خـــرق الـعـضـاه أنـوفـهـا
بمـــثـــل إبــــــار حــــددت ونـــصـــال[1]

++ الــهــزال: وبين تباريح الحنين ومماطلة السغب والجوع، يصبح الهزال الحال التي تلازمها الإبل طيلة رحلتها المميتة، وهزال الجسم خصيصية فنية تتميز بها ناقة النسيب من ناقة القرى التي تكون في مقاطع المدح أو الفخر بالجود مكتنزة مقذوفة بالنحض ضرورة، لأن إكرام الضيف لا يكون بالرذايا ولكن بالمطافيل السمان التي تعد أنفس ما يملكه المضيف[2]. ورواحل الشيخ لا تختلف في هزالها عن أخواتها في مناسب القدماء، لكن الصور التي يختارها لتشخيص هذا الهزال مستمدة من

---

(١)س. ز / شرروح: ص ١١٧٩ - ١١٨٤.

(٢) انظر قول لبيد: تأوي إلى الأطناب كل رذية... مثل البلية قالص أهدامها. ديوانه: ص ٣١٩، وشرح القصائد العشر: ص ٣٠٨.

طرائق المتبادين المحدثين، فعيونها المتلألئة قد تغور، لا من تعب السير ولكن خوفًا من أن يرتوي الركب العطشى من مائها:

ولما رأتنا نذكر الماء بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأنها توقت وردنا ثمد عينها
فضم إليه ناظريها جبينها[1]

ولا يدل على هزالها فحسب أنها صارت من الضمر تشبه عذق التمر بعد أن كانت تبدو كالنخلة نفسها في عظمها، ولكن يدل عليها أيضًا أن أعناقها دقت وذهب لحمها حتى لطفت فأصبحت لا تستر الماء المشروب الذي يمر منها:

وكانت كالنخيل فظل كل
ومشبهه من الضمر الإهانُ
وقد دقت هواديهن حتى
كأن رقابهن الخيزران
إذا شربت رأيت الماء فيها
أزيرق ليس يستره الجران[2]

وليس إلا الهلاك مصير للرواحل التي ترعاها المتالف فتحيلها إهابًا وعظامًا تتحرك نحو الفناء، ولذا تظل سباع الطير تلاحقها وتصيح حولها مستعجلة استسلامها لحتمية الموت [3]. وعندما تحس الإبل الهزلى بأن حينها قد حان تنعب خائفة فتفرح الغربان للمخمصة الوشيكة:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٨٩٦.
(٢)نفسه: ص ١٨٠ – ١٨٣.
(٣) انظر قوله متحدثًا عن النجيب: تصاهل حوله الحدأ الغوادي... كما تتصاهل الخيل الرعال. س. ز / شروح: ص ١٦٦٧.

يكاد غراب غير الخطر لونه

ينادي غرابًا رام ريبتها قع[1]

ويعز على الشاعر أن تكون هذه نهايتها وألا يعود منها إلا بالرحل وهو الذي رحل بها نحو هلاكها:

أرنت بها من خشية الموت رنة

فدل عليها الناعبات رنينها

يعز علينا أن يظل ابن دأيةٍ

يفتش ما ضمت عليه شؤونها

رحلنا بها نبغي لها الخير مثلنا

فما آب إلا كورها ووضينها[2]

+++ **السرعة وتحدي الموت:** لتغرير الشاعر المتكرر بناقته لاتني عن تشكيه، وهو يعترف بأنه يقودها نحو المنايا في كل رحلة يرحلها، وهي تعلم ذلك لكنها لا تعصيه وكأنها أدركت أن قدرها أن تكون سبيل الراحلين عليها إلى النجاة من مهالك البيد، وأن يكون صبرها على العطش في الصحراء وتحديها للموت وسط رمالها المشتعلة وإفلاتها منه بصلابتها وسرعتها، هبة تكافأ بها على تعريض نفسها للهلاك انقاذ لبني البشر:

إلى كم تشكاني إلي ركائبي

وتكثر عتبي خفية وجهارا

أسير بها تحت المنايا وفوقها

فيسقط بي شخص الحمام عثارا

وكن إذا لاقينني ليردنني

رجعن كما شاء الصديق حرارا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٣٦. والغراب الأول في البيت أعلى ورك البعير، والثاني الطائر المعروف.

(٢)نفسه: ص ٨٩١ - ٨٩٢.

فـلـلـه طـعـمـي مـا أمـر مـذاقـه
ولـلـه عـنـسـي مـا أقـل نـفـارا

وأسـود لـم يـعـرف لـه الإنـس والـدًا
كـسـانـي مـنـه حـلـة وخـمـارا

سـرت بـي فـيـه نـاجـات مـيـاهـهـا
تجـم إذا مـاء الـركـائـب غـارا

فـخـرقـن ثـوب الـلـيـل حـتـى كـأنـنـي
أطـرت بـهـا فـي جـانـبـيـه شـرارا[1]

وقد تبدو العلاقة بين صورتي الهزال المضني والسرعة المنجية من الهلاك مضطربة، لأن النتيجة المنطقية لهزالها المتلف هي الموت، إلا أن الأصل الفني الذي تعارف عليه جل الشعراء القدامى أن الناقة لا تزداد سرعة وقوة إلا بعد أن يكون الشاعر قد هيأها في مشهد التعب والتحسر لأن تلقى منيتها في الإعياء، وكأن هذه المفارقة كانت وحدها القادرة على إقناع المتلقي بأن سرعتها وصلابتها لا تقهرهما الصحراء[2]، ولا تستحق المطية أن تكون راحلة نسيب إذا لم يوفر لها الشاعر فنيًّا هذه الصلابة التي تجعل سرعتها رقصًا متلاحقًا، ونجاء لا يشله سراب المفاوز ولا رماله.

ولا تختلف راحلة الشيخ وسرعتها عن ناجيات لبيد وطرفة وكعب وعبدة وعلقمة وغيرهم... فسيرها تتشخص فيه كل أنواع الحركة السريعة، وقد تحل فيه محل قوة الأخفاف والمناسم التي تدك الصخر وتطحنه فيتطاير حصى، الخفةُ والرشاقة التي تبدو بهما المطايا كأنها تطير غير ملامسة الأرض:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦١٩ - ٦٢٣.

(٢) انظر قول لبيد: وإذا تعالى لحمها وتحسرت... وتقطعت بعد الكلال خدامها

فلها هباب في الزمام كأنها... صهباء راح مع الجنوب جهامها، شرح القصائد العشر: ص ٢٦٠، وبديوانه: ص ٣٠٤.

إذا قيدت في منزل بتنوفة

حسبت مناخًا أوطنته مثارا

تظن غطيط النوم نهمة زاجر

فتقطع قيدًا أو تبت هجارا

وليست تحس الأرض منها بوطأة

فتذعر سربًا أو تروع صوارا(1)

وتظل السرعة سمة ملازمة للركائب في كل مناسبة ولا تفارقها إلا عندما تعود من عند الممدوح مثقلة بالعطايا والهبات، فيبطء سيرها حينذاك:

سترجع عنك وهي أعز إبل

إذا إبل أضر بها امتهانُ

لها فرحًا فويق الأرض أرضٌ

ومن تحت اللجين لها لجان(2)

وهو بطء محمود لأن الغاية من سرعة المطايا قد أدركت. ولعل السقطية الوحيدة التي بدا فيها الشيخ غير راض على سير ناقته عينيته التي استغاث فيها بالاسفراييني ليخلص سفينته من العشارين، فقد تباطأت فيها على غير عادتها مطيته تباطؤا نفد له صبره فاستحثها غاضبًا:

يا ناق جدي فقد أفنت أناتك بي

صبري وعمري وأحلاسي وأنساعي

إذا رأيت سواد الليل فانصلتي

وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي

---

(1)س. ز / شروح: ص ٦٢٩ - ٦٣٢.

(2)نفسه: ص ١٨٤. واللجان: البطء في السير.

ولا يهولنك سيف للصباح بدا

فإنه للهوادي غير قطاع

إلى الرئيس الذي إسفار طلعته

في حندس الخطب ساعٍ بالهدى شاعي[1]

والمعاني التي يشتكي فيها الشعراء من مطاياهم ويعلنون غضبهم عليها قليلة، ولم تخل منها بعض سقطيات الشيخ، فكما اشتكت ركائبه من كثرة ما يكلفها من رحيل[2] اشتكى هو أيضًا من كثرة ما تحمله من أسفار لا تنقطع، ودعا عليها متذمرًا بأن يسلط الله عليها سنِين قحط وجدب تفقدها صغارها:

رماك الله من نوقٍ بروق

من السنوات تثكلك الإفالا

فقد أكثرت رحلتنا وكانت

صغار الشهب أسرعها انتقالا[3]

وتمنى لو أن القلوص التي عادت به مكرها من بغداد إلى المعرة نحرت وطبخ لحمها قبل أن ترحل به فلم يغادر العراق:

وليت قلاصًا ملعراق خلعنني

جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع[4]

وتعد السفينة السابحة فوق الماء من الصور المشهورة التي رسمها الشعراء للناقة [5] وهي تجوب كثبان الرمال أو تمخر عباب السراب [6]، والطريف أن مشهد

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٤٢.

(٢) انظر قوله السابق: إلى كم تشكاني إليَّ ركائبي... نفسه: ص ٦١٩، وما تقدم في الصفحة السابقة.

(٣)نفسه: ص ٣٣ – ٣٧.

(٤)نفسه: ص ١٣٦٥.

(٥) انظر قول طرفة: عدولية أو من سفين ابن يامن... يجور بها الملاح طورًا ويهتدي. ديوانه: ص ٦.

(٦) انظر قول مهيار: كأن السياط يقتلعن إذا هوت... سفائن منها والسراب بحار.ديوانه: ١/ ٣٨٣.

النوق الراقصات تحت سراب الفلوات كان هو أيضًا من الصور التي استعارها الشعراء للسفينة وهي تجري على الماء عندما جعلوها مطية يرحلون عليها [1]. وقد جرى الشيخ مجراهم فجعل من السفينة التي حملته إلى العراق ناجية مطلية بالقار وما بها جرب، لا تخاف قحطًا ولا تسر لخصب:

على نجاة من الفرصاد أيدها

رب القدوم بأوصال وأضلاع

تطلى بقار ولم تجرب كأن طليت

بسائل من ذفارى العيس منباع

ولا تبالي بمحل إن ألم بها

ولا تهش لإخضاب وإمراع

سارت فزارت بنا الأنبار سالمة

تزجى وتدفع في موج ودفاع[2]

ويبدو أن التحول من وصف إحداهما إلى أختها لم يكن يتطلب في رأي الشيخ تنويعًا عميقًا في الأوصاف، فالناقة لديه سفينة تسبح في السراب والسفينة ناقة تخد على الماء: (وإلى الله الكريم أرغب في تسهيل الهجرة إلى فنائه السعيد على أمون مِقلات كأن عيناها بعض القِلات، مُجفرَة الأضلاع كأنها عُقاب مَلاع، أو أخرى طليت بالقار من غير داء ولم تَخْطُ وجه البيداء، لا تحفل بفقد مرعى ولا تعرف خِمسًا ولا رِبعًا، وكيف تفرَق من الأظماء وإنما تَخِدُ في الماء)[3]، ولذلك أصبحت الناقة في شعره سفينة تسبح في الآل:

---

(١) انظر قول مهيار: من الغادي تحط به وتعلو... نجائب من أزمتها الرياح
ترى صوت الشمال يشل منها... طرائد لا يكف لها جماح. ديوانه: ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٧٤٣ - ٧٤٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٠٠ - ١٠١.

أأبـــغـــي لـــهـــا شـــــزًّا ولـــم أر مـثـلـهـا

سـفـائــر لـــيـــل أو ســفــائــن آل[1]

وقد دفع هذا التداخل بين صورتي السفينة والناقة بعض الشعراء المتبادين إلى بناء بعض أوصافهم على نوع من التلبيس الفني المقصود، يتردد أمامه المتلقي زمنًا قبل أن يخلص الى أن الشاعر يريد السفينة أو الناقة [2]. وقد سلك الشيخ هذا المسلك فجعل نفي الجرب عن السفينة المطلية بالقطران في قوله السابق[3] سبيلًا إلى التلبيس في حديثه عن مطية طليت بقار الظلام وما بها جرب [4].

ومن المطايا التي نابت عن الإبل في رحلة النسيب الخيل، والعرف الفني القديم أن الخيول تظهر في المقاطع الخاصة [5] بذكر الطرد وتقييد الأوابد، أو المناقضة الحماسية والفخر بالشجاعة والفروسية، لكننا نجد في الشعر القديم ما يفيد أن بعض الشعراء اختاروا في بعض مناسبهم أن تكون رحلتهم على الخيول عوض النوق، كما يتبين من قول سويد بن أبي كاهل اليشكري في عينيته المشهورة:

وفـــــــلاة واضـــــــح أقـــرابـــهـــا

بـــالـــيـــات مـــثـــل مـــرفـــت الـــقـــزع

يـــســـبـــح الآل عـــلـــى أعـــلامـــهـــا

وعـــلـــى الـــبـــيـــد إذا الـــيـــوم مـتـع

فـــركـــبـــنـــاهـــا عـــلـــى مـجـهـولـهـا

بـــصـــلاب الأرض فـــيـــهـــن شـــجـــع

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٧١.

(٢) انظر قول مهيار: يحفزها من مثله سائـق... يضل خريت الفلا وهو هاد. ديوانه: ١/٢٨٣ – ٢٨٤. الرسالة: ص ٣٠٨.

(٣) قوله: تطلى بقار ولم تجرب كأن طليـت... بسائل من ذفاري العيس منباع. شروح: ص ٧٤٣، وما تقدم.

(٤) انظر قوله: ومطلية قار الظلام وما بـدا... بها جرب إلا مواقع أنـسـع
عجبت لها تشكو الصدى في رحالها... وفي كل رحل فوقها صوت ضفدع. س. ز / شروح: ص ١٥٢٩ ١٥٣٢.

(٥) انظر معلقتي لبيد وعنترة.

كـالمـغـالـي عـارفـات لـلـسـرى

مـسـنـفـات لـم تـوشـم بـالـنـسـع

فـتـراهـا عـصـفًـا مـنـعـلـة

بـنـعـال الـقـين يـكـفـيـهـا الـوقـع

يـدرعـن الـلـيـل يـهـويـن بـنـا

كـهـوي الـكـدر صـبـحـن الـشـرع

فـتـنـاولـن غـشـاشًـا مـنـهـلاً

ثـم وجـهـن لأرض تـنـتـجـع[1]

وقد جعل الشيخ الخيل كبعض القدماء من مطايا الرحلة في تنائف النسيب كما هو جلي في قوله:

بـتـنـا فـريـق فـي سـروج ضـوامـر

مـنـا وآخـر فـي رحـال عـرامـسِ

سـلـب الـكـرى ألـبـاب مـن ذاق الـكـرى

مـنـا وطـار بـبـعـض لـب الـنـاعـس

فـالمـرء يـلـثـم سـيـفـه وقـرابـه

ويـظـنـه وجـنـات أغـيـد مـائـس

حـيـث الـشـمـال عـن الـعـنـان ضـعـيـفـة

والـسـوط يـسـقـط مـن يـمـين الـفـارس

لا تـحـسـبـي إبـلـي سـهـيـلاً طـالـعًـا

بـالـشـام فـالمـرئـي شـعـلـة قـابـس[2]

لكن الملاحظ أن ظهور الخيل في رحلة مناسبه ظل مقترنًا بوجود الإبل كما يكشف عن ذلك السينية السابقة، وكذا قوله:

---

(١) المفضليات: ص ١٩٣ - ١٩٤.

(٢)س. ز / شروح: ص ٤٠٣ - ٤٠٥.

ليت الجياد خرسن يوم جلاجل

ورزقن عقلًا في تنائف عاقلِ

نسري إذا هفت الجنوب لعلنا

نخفي حسيس جنائب ورواحل(1)

أو قوله:

سرى برق المعرة بعد وهنٍ

فبات برامة يصف الكلالا

شجا ركبًا وأفراسًا وإبلا

وزاد فكاد أن يشجو الرحالا

بها كانت جيادهم مهارًا

وهم مردًا وبزلهم فصالا(2)

ولعل حجته في الجمع بين ذوات الأخفاف والحوافر في رحلته أن سجاياها متشابهة:

أرى الحيوان مشتبه السجايا

كأن جميعه عدم العقولا

نسيت أبي كما نسيت ركابي

وتلك الخيل أعوج والجديلا(3)

إلا أن حرصه على أن تظل الإبل حاضرة حتى في الرحلات التي جعل المطية فيها سفينة أو خيلًا، يؤكد أنه كان يعدها ركنًا لا يستغنى عنه الشاعر المتبادي إذا ما جعل حقل الرحلة مكونًا من مكونات نسيبه. وفي جمع معاصره مهيار بين الجياد

---

(1)س. ز / شروح: ص ٧٢٩ - ٧٣١. والجنائب: الخيول، والرواحل: النوق.

(2)نفسه: ص ٧٨ - ٧٩.

(3)نفسه: ص ١٣٨٠. والركاب: الإبل، والأعوج فحل تنسب إليه الخيل، والجديل فحل تنسب إليه الإبل.

والعيس في رحلة النسيب[1] ما يدل على ثبات هذا الركن لدى المتبادين، ولا يخل بذلك اكتفاء الشيخ بجعل الفرس وحده مطية له في قوله:

وقد أغتدي والليل يبكي تأسفًا
على نفسه والنجم في الغرب مائل

بريح أعيرت حافرًا من زبرجد
لها التبر جسم واللجين خلاخل

كأن الصبا ألقت إلي عنانها
تخب بسرجي مرة وتناقل

وليلان حال بالكواكب جوزه
وآخر من حلي الكواكب عاطل

كأن دجاه الهجر والصبح موعد
بوصل وضوء الفجر حب مماطل

قطعت به بحرًا يعب عبابه
وليس له إلا التبلج ساحل[2]

فالرحلة في هذه اللامية جاءت في سياق الفخر لا النسيب، وليس للإبل مكان في معاني الفخر إلا أن تكون بدائن تنحر قرى وإكرامًا للضيوف والجار المجانب[3]، ومطايا النسيب المهزولة التي رعتها الفلوات وحسرتها الأسفار غير ذلك[4].

■ الفضاء: من الأوصاف التي وصف بها أبو تمام ناقة النسيب أنها بنت الفضاء[5]، وهو يعني - في رأي الشيخ - (أنها معاودة للسير في الفضاء من

---

(١) انظر قوله: من مرسل تسع الأرسان همته... جرح الفلاة به والليل مسبور

تمضي الجياد إلى إدراك حاجته... والعيس حتى يضج السرج والكور. ديوانه: ١٠٥/٢.

(٢)س. ز / شروح: ص ٥٣٨ - ٥٤٣.

(٣) انظر قول لبيد: فالضيف والجار الجنيب كأنما... نزلا تبالة مخصبًا أهضامها. شرح القصائد: ص ٣٠٧، وديوانه: ص ٣١٨.

(٤) انظر وصف الشيخ للإبل السمينة في سياق الفخر في درعيته / شروح: ص ١٨٠٧.

(٥) قوله: بنت الفضاء متى تخذ بك لا تدع... في الصدر منك على الفلاة غليلا. ديوانه / ش. التبريزي: ٦٨/٣.

الأرض...)[1]. والغالب في الشعر القديم على هذا الفضاء أن يكون صحراء شعرية تشخصها صور البيد والفلوات والمفازات والمهامه والتنائف والنجود والأغوار، وباقي أنماط المهالك[2] التي تتحرك فيها رواحل النسيب، لكن حدوده الفنية تبدو أوسع من هذه الصحاري، فالرحلة كما وصفها ابن قتيبة[3] سفر شعري يعاني فيه الشاعر من سرى الليل وحر الهجير، وهو ما يجعل لفضاء الرحلة في بعض المناسب بعدًا زمنيًّا فضلًا عن امتداده المكاني.

وقد بدا الشيخ في نسيبه ميالا إلى الاستثمار الفني لهذا التكامل بين البعدين الزماني والمكاني، وتجلى ذلك في حرصه المطرد على بناء مشاهد الرحلة على ثنائية دلالية يكون فيها الزمان مقابلا للمكان، من خلال جعله ظلمة الليل مقابلًا فنيًّا ثانيًّا للصحراء وسرابها كما يتبين من قوله:

أعن وخد الخلاص كشفت حالا ... ومن عند الظلام طلبت مالا

ودرًّا خلت أنجمه عليه ... فهلا خلتهن به ذبالا

وقلت الشمس بالبيداء تبر ... ومثلك من تخيل ثم خالا

وفي ذوب اللجين طمعت لما ... رأيت سرابها يغشى الرمالا[4]

ومن قوله جاعلًا الرحلة غرقًا في لجتي الظلام والبيد:

قال صحبي في لجتين من الحنـ ... ـدس والبيد إذ بدا الفرقدان

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣/٦٩.

(٢) انظر: ***Le Desert Dans la Poésie Preislamique ; P: 191***

(٣) الشعر والشعراء: ١/٧٥.

(٤)س. ز / شروح: ٢٥ – ٣٢.

نـحـن غـرقـى فـكـيـف يـنـقـذنـا نجـ

ـمـان فـي حـومـة الـدجـى غـرقـان[1]

أو وصفه للرواحل بأنها سفائر ليل وسفائن آل[2]، وقد نجم عن اطراد هذه الثنائية في تصوير رحلة النسيب أن حركة الركائب أصبحت سيرًا معاودًا في فضاءين اثنين يتعاقبان: فضاء البيد وفضاء الظلام.

+ **فضـــاء البيـــد**: وهو الصورة الغالبة في رحلة النسيب والمشهورة في الأشعار كما ذكرت، وتبنى المشاهد المتلاحقة فيها على عناصر غالبًا ما تدق مكوناتها حتى تصبح حبات رمل أو قطرة من عرق متصبب... ومثل هذه الدقة في التصوير تقتضي أن تكون الرؤية قوية وغير معوقة، وشمس النهار شرط لتحققها مقدم على باقي الشروط، ولذا يمكن أن نعد وصف الشعراء لفضاء البيد ثمرة مباشرة لانحسار الظلام وانتشار ضوء النهار. وتبلغ أشعة الشمس عند سطوعها في الهواجر لمعانًا لا تحتمله العيون عند النظر إليها فتضيق عليها الأجفان حماية لها، والطريف في تصوير الشيخ لهذا اللمعان أنه يجعل عين الشمس هي التي تضيق حماية لنفسها من شدة ضوء الظهيرة:

ولـقـد أظـل تـظـلـنـي وصـحـابـتـي

والـشـمـس مـثـل الأخـــزر المـتـشـاوس

فالأخزر (الذي ينظر بمؤخرعينه... والمتشاوس الذي يضيق أجفانه إذا نظر بعينيه)[3]، وقد جعل الخزر والتشاوس (للشمس على المجاز، وهما للناظر إليها)[4]. لكن الوجه الفني الثاني للشمس الذي يبدو أكثر فاعلية في تصوير فضاء البيد هو

(١)س. ز / شروح: ص: ٤٣١.

(٢) نفسه: ص ١١٧١.

(٣) شرح التبريزي / شروح: ص ٤٠٧. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٠٧.

حرارتها التي تلهب الصحراء في الهواجر وأيام القيظ فتشتعل الرمال نيرانًا محرقة ترغم الحرباء على أن يغرس ذنبه أو يلتصق بالعيدان فرارًا بجسمه من لهيبها، والجنادب على أن تقفز كلما لامست الأرض احتماء بالجو من جمرها، والوحوش على أن تتخلص من أظلافها المكتوية وتفر إلى المياه الزرقاء مبردة قوائمها، وليست نيران البيد التي كان الشيخ يكتوي بها في رحلة النسيب إلا بعضًا من النار التي اكتوى بها كل الشعراء الذين رحلوا في أشعارهم:

إذا سمر الحرباء في العود نفسه

على فلكي بالسراب مدرع

تراقب أظلاف الوحوش نواصلا

كأصداف بحر حول أزرق مترع[1]

وإذا كان مشهد السراب الذي انتشر لشدة الحر فأصبح بحرًا ممتدًا، يعد صورة فنية مثلى لقيظ الهواجر اشترك جل الشعراء في استثمارها، فإن من أطرف ما ابتكره الشيخ في تصوير القيظ صورة الحرباء الذي أرغمه لهيب الرمل على أن ينتصب على ذيله عازمًا على أن يخطب في الجمعة بلسان فصيح، فلما عي ناب عنه الجندب بصريره:

وهجيرة كالهجر موج سرابها

كالبحر ليس لمائها من طحلبِ

أوفى بها الحرباء عودي منبر

للظهر إلا أنه لم يخطب

فكأنه رام الكلام ومسَّه

عي فأسعده لسان الجندب

كلفتها جدلية رملية

نضبت ولم تلحق بأهل التنضب[2]

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٣٢ – ١٥٣٨.

(٢)نفسه: ص ١١٣٢ – ١١٣٥.

لكن ما قد يلاحظه الدارس لرحلات أبي العلاء الشعرية، أنه ظل رغم البراعة التي أبداها كيفًا في تصوير قيظ الهواجر في فضاء البيد زاهدًا في تصوير هذا الفضاء المكاني الذي يقترن ظهوره بإشراق الشمس ويغيب بغيابها، فالسقطيات التي تعرض فيها للبيد المحترقة وسرابها معدودة، والمقاطع التي خصصها لتصوير ذلك قصيرة مقتضبة خلافًا لما هو شائع في أشعار القدماء، وهو ما يجعلنا نستنتج أن فضاء الرحلة الذي كان يستهويه وصفه هو فضاء الظلام، وقد صرح في بعض إشاراته إلى معاناة الرواحل بما يفيد أن حديثه عن رحلة النهار في البيد ليس إلا تمهيدًا لتصوير رحلة الليل في فضاء الظلام الدامس:

لـتـرح مـنـا سـمـهـا فـإن وراءهـا

عـجـز الـنـهـار وصـدر لـيـل دامـس[1]

++ **فضــاء الظــلام**: وهو في رحلاته بديل فن من البيد التي ينير ضوء النهار أرجاءها، فيسمح للشاعر برؤيتها وتصويرها إلى أن تغرب الشمس ويزحف الليل، فتتحول عنها عينه إلى مرئيات معدودة لا يبصر منهما في الغالب إلا ذواتها المفردة، ولذا كان الشعراء القدامى يخرجون في الغالب عند وصف السرى الى تتبع المسموعات وتحسس الأجراس التي تصل إلى الأسماع دون أن تحيط العيون بمصدرها.

أماالشيخ فقد شخص في رحلة الظلام صورًا كان يبصرها بغريزته الفنية التخييلية وذاكرته الشعرية/العلمية، فالدلجة أصبحت حبرًا أسود تغمس فيه الركائب أخفافها لتخط سطور السرعة على قراطيس البيد، بينما اتخذت النجوم والكواكب مواقعها في خريطة الأفلاك متناثرة كنقط معجمة للحروف:

ولـيـلٍ كـذئـب الـفـجـر مـكـرًا وحـيـلـةً

أطـل عـلـى سـفـر بـحـلـة أدرع

---

(١)س. ز / شروح: ص ٤١١.

كـتـبـنـا وأعـربـنـا بـحـبـر مـن الـدجـى
سـطـور الـسـرى فـي ظـهـر بـيـداء بلقع
يـــلام سـهـيـــل تحـتـــه مـــن سـأمـة
ويـنــعـت فـيـه الـزبــرقــان بـأسـلـع
ويـسـتـبـطـئ المـــريـــخ وهـــو كـأنـه
إلـــى الــغــور نـــار الـقـابـس المتسـرع
فـيـا مـــن لـنـاج أن يـبـشـر سـمـعـه
بـإسـفـار داج رب تـــاج مـــرصـــع[1]

والغاية التخييلية في تصويره الكواكب والنجوم بينة، لكن الحقل الدلالي فيها ينظر إلى قول النابغة المشهور مستبطئًا حركة ليل الهموم[2]، وإلى شكوى امرئ القيس من ليل كموج البحر[3]. ورغم أن الشيخ الراحل يبدو متذمرًا من طول الليل وامتداده، يظل ذلك تذمرالخائف المتوجس لا المهموم الذي ينيئ عليه الظلام بكلكل. لقد صارت النوق بسيرها في ليل إذا اشتعلت النار وسطه لم تبن من شدة سواده[4]، مكبلة في حقوله بالظلام أسيرة لعجزها عن توجيه خطاها وتلمس مواقع أخفافها وهي التي لم يعجزها قيظ ولا ضللها آل.

ولخوف القمر من شدة سواد الليل اختفى من السماء، ولخوف المطايا من ظلمته باتت تراعي إطلالته لتستأنس بنوره، فلما تأخر صعدت إلى قمم الجبال تبحث عنه، فصارت قريبة من السماء وأوشك الركبان أن ينزلوا بها زوارًا يقبسون من نار كواكبها كلما وهى زندهم:

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٥٢٠ - ١٥٢٣.

(٢) قوله: كليني بهم ياأميمة ناصب... وليل أقاسيه بطيء الكواكب. ديوانه: ص ٥٤ / شكري فيصل.

(٣) انظر قوله في معلقته: وليل كموج البحر أرخى سدوله... علي بأنواع الهموم ليبتلي. جمهرة أشعار العرب: ١٥١/١.

(٤) انظر قوله عن سير النوق في الظلام: وكن يرين نار الزند فيه... فلم يبصرن إذ ورت الزناد. س. ز / شروح: ص ٣١٣.

وأسود لم يعرف له الأنس والدًا

كساني منه حلةً وخمارا

سرت بي فيه ناجيات مياهها

تجم إذا ماء الركائب غارا

فخرقن ثوب الليل حتى كأنني

أطرت بها في جانبيه شرارا

وباتت تراعي البدر وهو كأنه

من الخوف لاقى بالكمال سرارا

تأخر عن جيش الصباح لضعفه

فأوثقه جيش الظلام إسارا

وأوفت رعانا للرعان كأنما

تحاشها الشعرى العبور سرارا

وبات غوي القوم يحسب أنه

أجد إلى أهل السماء مزارا

إذا ضن زند مد بالشخت كفه

ليقبس من بعض الكواكب نارا[1]

وهي صورة تغيب فضاء البيد وتجعل الرحلة محاذية للسماء، وعندما تعثر المطايا على القمر وقد بعث هلالًا سقيمًا تختفي صورتها وصورة الشاعر الراحل، لتحل محلها صورة ركائب أخرى يسوقها راحل ثان على صفحة السماء هاربًا من أشعة الشمس، ليس سوى البدر وقد استعاد صحته:

وليلةٍ سرت فيها وابن مزنتها

كميت عاد حيًّا بعدما قبضا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٢٢ – ٦٢٨.

كـأنمـا هـي إذ لاحـت كـواكـبـهـا

خـود من الـزنـج تجلـى وُشِّـحَـتْ خضضا

كـأنمـا الـنـسـر مـقـصـوصٌ قـوادمــه

فـالـضـعـف يـكـسـر مـنـه كـلـمـا نـهـضـا

والـبـدر يـحـتـث نـحـو الـغـرب أيـنـقـه

فكلما خـاف مـن شمس الـضـحـى ركـضـا[1]

إن رحلة الشاعر وناقته في فضاء الليل حركة في شبه المعدوم، وإذا أردنا أن نجعل لهذا الفضاء حدودًا مرئية فإن الرحلة في البيد تظل غايته لأن السير يكون تحت السماء وكواكبها، فإذا عكست الصورة صار سيرًا في السماء نفسها لأنها بنجومها المرئي الوحيد في فضاء الظلام. وتظهر عناية الشيخ بأحكام بناء هذا الفضاء في حرصه الفني على تمزيق سدول البهمة، وتوسيع حدود الإبصار من خلال استعارة بعض مشاهد رحلة النهار لسرى الليل نفسه، فتراقص السراب في الهواجر يصبح تلألؤًا للنجوم والكواكب، واكتواء أجسام النوق بأشعة الشمس في الظهائر يصير احتراقًا بلمع البروق:

ألا ربـمـا بـاتـت تـحـرق كـورهـا

ذيـول بـروق بـالـعـراقـين لـمـع[2]

ويحل محل الحصى الذي يتطاير معصفرًا أحمر من دماء الأخفاف التي تطحنه، الشرارُ الذي يطير من جانبيها وهي تخرق ثوب الظلام:

فـخـرقـن ثـوب الـلـيـل حـتـى كـأنـنـي

أطـرت بـهـا فـي جـانـبـيـه شـرارا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٦٥٧ - ٦٥٨.

(٢)نفسه: ص ١٥١٤.

(٣)نفسه: ص ٦٢٣.

ويعد بزوغ الفجر المعبر التصويري الزمني الذي يعلن به الشيخ نهاية رحلة الظلام وبدء رحلة النهار، فسواد لمة الليل يصبح شيبًا تنفر منه الحسان فيستر بخضاب الفجر:

ثم شاب الدجى وخاف من الهجـ
ـر فغطى المشيب بالزعفران

ونضا فجره على نسره الوا
قع سيفًا فهم بالطيران

وبلاد وردتها ننب السر
حان بين المهاة والسرحان[1]

ويأتي ماء الصباح ليغسل هذه الحمرة فيفضح الشيب بياض النهار ولا ينفع الخضاب:

كأن سنا الفجرين لما تواليا
دم الأخوين زعفران وأيدعُ

أفاض على تاليهما الصبح ماءه
فغير من إشراق أحمر مشبع[2]

إن إعلان الفجر عن بداية رحلة النهار إنباء بعودة الشاعر إلى فضاء البيد كما كان الغروب إنباء ببدء إسرائه في فضاء الظلام:

النهار ← ← ← البيد ← ← ← الغروب ← ← ← فضاء الظلام ← ← ←

الليل ← ← ← السماء ← ← ← الفجر ← ← ← فضاء البيد ← ← ←

لكن فضاء البيد يظل في جل رحلات مناسبه ذا حضور ضمني يومئ إليه سرى الليل ولا يحققه التصوير، لزهده فيه وميله الفني المفرط إلى الإبحار في لجج

---

(١)س. ز / شروح: ص ٤٣٨ – ٤٣٩.

(٢)نفسه: ص ١٥٢٧ – ١٥٢٨

الحنادس. ويدل على تعلقه بهذا الإيحار أنه وهو يعاتب خاله ويخوفه من مخاطر السفر إلى المغرب، لم يشر في القصيدة مطلقًا إلى البيد وسرابها والموت الذي يتربص بالراحلين فيها عند التهاب الهواجر، ولكنه اكتفى بتخويفه من رحلة الليل وحدها، لا لاطمئنانه إلى رحلة النهار ولكن ليشبع نهمه إلى وصف الظلام:

بعيس مثل أطراف المداري
يخضن من الدجى لمما جعادا
وليل خاف قول الناس لما
تولى سار منهزمًا فعادا
دجا فتلهب الرميخ فيه
وألبس جمرة الشمس الرمادا
كأنك من كواكبه سهيل
إذا طلع اعتزالًا وانفرادا
جعلت الناجيات عليه عونًا
فلم تطعم ولا طعمت رقادا
توهمُ أن ضوء الفجر دان
ولم تقدح بظنتها زنادا
وما لاح الصباح لها ولكن
رأت من نار عزمتك اتقادا[1]

والتعليل الذي نجده لهذا الولع المفرط بوصف رحلة الليل عاهته، فالشيخ الذي ذكر أنه لا يتذكر من الألوان إلا الأحمر كان يعرف الأسود معرفة الخبير، لأن الظلام الذي سجنته فيه عاهته جعلته الفضاء الوحيد الذي ألف فصار لا يخشى على نفسه

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٤ – ٧٩٦.

الضلال في ليله المطلق، أما النهار فقد صرح بأنه لا يدرك منه إلا لفظه، لأنه لم يكن يفهم معناه إلا من لفظة ليل نفسها:

بـــدت لـــنـــا حـــامـــلـــة أغـــمـــادهـــا
حـــمـــائـــل مـــن الـــدجـــى لـــم تـــخـــرز

فـــي بـــلـــدة نـــهـــارهـــا لـــيـــل ســـوى
كـــواكـــب إلـــى الـــنـــهـــار تـــعـــتـــزي

كـــأنـــهـــا ســـرب حـــمـــام واقـــع
فـــي شـــبـــك مـــن الـــظـــلام يـــنـــتـــزي[1]

وأيا كان الفضاء الذي يتحرك فيه الشاعر ومطيته، فإن تصوير المعاناة تظل الغاية من الرحيل فيه. وتكشف شكوى الركائب مما يحملها الشاعر من أسفار، وشكواه هو من كثرة تنقلها به، عن أن المقاساة من عذاب الرحلة لم تكن مقاساته وحده، فهزالها الذي يقربها من الهلاك ويطمع الغربان وسباع الطير فيها، ليس إلا النهاية التي يقودها إليها الوخد غير المتناهي في صحراء الشقاء.

ويعتبر حديث ابن قتيبة عن شكوى الشاعر الراحل في شعره من التعب والنصب وسرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، إجمالاً لمعظم ضروب الشقاء التي تجرها على الشاعر رحلة النسيب، لكن ما يميز معاناة الشيخ فيها أنها ذات مظهر انفعالي يتجه التصوير فيه إلى إبراز ما يعتري النفس قبل الجسم.

ويمكن اعتبار الخوف والتوجس من أقصى الأحوال التي اشتكى الشيخ من تبريحها وصور معاناته منها، والمخيفات في البيد تبدو متعددة في الظاهر، لكن ما يخيفه منها كلها هو الموت أو الهلاك الذي تكنه أساميها، ولذا نجده يبيت على مطيته يراقب الوحوش الطامعة فيه قلقًا مضطربًا، كأن رحله وضع من شدة القلق والتوجس فوق قرن ظبي يعدو به:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٤١٦ – ٤١٧.

أقول والوحشُ ترميني بأعينها
والطيرُ تعجب مني كيف لم أطرِ

لمشمعلين كالسيفين تحتهما
مثل القناتين من أين ومن ضمر

في بلدة مثل ظهر الظبي بت بها
كأنني فوق روق الظبي من حذر[1]

ويسرع في سير النهار صامتًا متعجلًا الخروج من لجج السراب، نجاءً بنفسه من أشراك منية ينصبها له عطشُ الهواجر ورماحُ أعراب فتاك جهال بالمناسك لا يعرفون لهم دينًا غير سفك الدماء:

ورب ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماءِ

بضربتين لظهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراع

وكم قصرنا صلاة غير نافلة
في مهمهٍ كصلاة الكسف شعشاع

وما جهرنا ولم يصدح مؤذننا
من خوف كل طويل الرمح خداع[2]

وقد يتثابت الشاعر في بعض المشاهد فيغالب الخوف، ويصير لجوعه ذئبًا يحدث نفسه بأكل نئاب القفر وقد جاءت طاوية تسأله بعض الطعام:

والذئب يسألنا الشراك ودونه
طيان أشعث كالفقير البائس[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٣٠ – ١٣١. وبعدها: لا تطويا السر عني ...... شروح: ص ١٣٢.

(٢)نفسه: ص ٧٤٦ – ٧٤٩.

(٣)نفسه: ص ٤١٠. وفي البيت نظر إلى قول البحتري: كلانا بها ذئب يحدث نفسه... بصاحبه والجد يتعسه الجد. ديوانه: ٧٤٣/٢. وانظر أيضًا قوله في بيت السقط: وأرض بت أقري الوحش زادي... بها ليثوب لي منهن زاد. س. ز / شروح: ص ٣١٥.

ويتحدى السائق المهلكة وقيظها القاتل[1]، وينقل الخوف إلى قلوب اللصوص فيصبح طريق الموت المخوف حدود السيوف التي يؤنسه وصحبه بها حراس متوثبون نومهم اتكاء على مناصلهم:

ويؤنسنا من خشية الخوف معشرٌ

بكل حسام في القراب مودع

طريقة موت قيد العير وسطها

لينعم فيها بين مرعى ومشرع

كأن الأقب الأخدري بأنه

سمي له في آل أعوج مدعي

إذا سحلت في القفر كان سحيله

صليلاً يريق العز من كل أخدع[2]

لكن تماسكه هذا يظل مقصورًا على رحلة النهار، أما الليل فقد كان ظلامه الغول التي تطرد الأمن من فؤاده والنوم من جفونه، فخلف ستر الظلام تكمن الوحوش الضارية ورماح اللصوص وكل رموز الموت والفناء المطلق. ولعل خوفه الغريزي منه كان من بين الأسباب التي جعلته يختار لرحلات مناسبه فضاء الليل البهيم، فرحلة الحنادس ليست إلا الخوف مجسدًا:

باتت عرى النوم عن جفني محللةً

وبات كوري على الوجناء مشدودا

كأن جفني سقطا نافر فزع

إذا أراد وقوع ريع أو نيدا

ظن الدجى فظة الأظفار كاسرة

والصبح شرًا فما ينفك مزؤودا[3]

---

(١) انظر قوله: ونسيت ما صنع الهوى بتنوفة... عقم الجديل بها وأعقب أخدر. س. ز / شروح: ص ١١٢١.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٥٣٩ – ١٥٤٢.

(٣)نفسه: ص ١٠٩٥ – ١٠٩٦.

وليس يخلص من هذا الخوف غير الزهد في الرحيل وملازمة الديار، وهما ملاذ يحرم الاحتماء به في فن القصيدة، لأن الرحلة على النوق فعل شعري يقود الشاعرَ إليه مجبرًا اليأسُ من وصال هند النسيب:

وكـــأن حـبـك قـــال حـظـك فـي الـسـرى

فـالـطـم بـأيـدي الـعـيـس وجـه الـسـبـسـب

واهـجـم عـلـى جـنـح الـدجـى ولــوَ انـه

أســد يـصـول مــن الــهـلال بمـخـلـب[1]

أو رغبته في نسيانها والسلو عن حبها:

ونـسـيـت مــا صـنـع الــهـوى بـتـنـوفـة

عـقـم الـجـديـل بـهـا وأعـقـب أخـــدر[2]

لكن العزم قد يحل محل اليأس في الحث على الرحيل فتصبح الرحلة سعيًا إلى المجد والعلا:

إلام تـكـلـف الـبـيـد المـطـايـا

بـعـزم لا يـقـر لــه قـــرار[3]

أو سبيلًا إلى إدراك الحاجات وكل نجح مطلوب:

لا يـــدرك الحـــاجـــات إلا نـــافـــذٌ

إن عـــجـــزت قـــلاصـــه لـــم يـــعـــجـــزِ

يـسـتـقـصـر الـعـيـس عـلـى بـعـد المـدى

وهـــن أمـــثـــال الـــظـــبـــاء الـــنـــقـــز[4]

---

(١)س. ز / شروح: ص ١١٣١ – ١١٣٢.

(٢)نفسه: ص ١١٢١.

(٣)نفسه: ص ٨١٧.

(٤)نفسه: ص ٤٢١ – ٤٢٢.

وقد يكون المطلوب مال الممدوح ومداه فتصير الرحلة انتجاعًا يغرى به الطمع الصريح:

أغـــر تـــطـــول أعـــنـــاق المـــطـــايـــا
إلـــيـــه إذا تـــقـــاصـــرت الـــظـــلال[1]

وأيا كان الباعث على هذه الرحلات فإن ما تشترك فيه كلها أنها حقل فني يلجه الشاعر ليشقى كما يلج حقل «رحيل الأظعان» ليحزن، فالتحمل في النسيب اغتراب عن المكان ليس للشاعر منه إلا أن يعاني ويقاسي، لأن المرح حال لا يجود بها حقل المعاناة هذا.

د – ظلـــم الأيـــام: يبدو التظلم من الزمان والشكوى من الدهر– كما أوضحت من قبل حقلًا دلاليًّا غريبًا من حيث ظاهر معانيه عن حقول النسيب الأخرى، وأعني الغزل والطلل والتحمل، والأصل في اقتران معانيه بالنسيب أنها كانت – كما رجحت –[2] شكوى من الزمان الذي ذهب بصبى الشاعر وأشابه فنفر الحبيبة منه، ثم صارت الشكوى ذما للزمان وأهله، وتظلمًا من غدر الأيام بالناس ومعاكستها لطموح كل ساع إلى العلا، وإسعافها الخاملين بالحظوظ والسعد، لكنها ظلت محتفظة بموقعها الوظيفي في نسيب القصيدة باعتبارها مكونًا من مكوناته قادرا على النيابة عن الحقول الأخرى إذا غابت، كما يتجلى من سقطية مادحة جعل الشيخ نسيبها كله حزنًا على ذهاب شبابه، وشكًّا في وفاء الإخوان وتحديًّا بطموحه وفضائله للزمان المعاكس، دون أن يتغزل أو يقف على الأطلال أو يرحل على ناقته وإن كان قد لمح إلى ذلك:

أفـــوق الـــبـــدر يـــوضـــع لـــي مـــهـــاد
أم الجـــــوزاء تحـــت يـــدي وســـاد

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٧٣ . وانظر قوله عن النوق المنتجعة: سألن فقلت مقصدنا سعيد... فكان اسم الأمير لهن فالا. ص٤١.

(٢) انظر المبحث الخاص بالمفهوم الدلالي للنسيب: ما تقدم في هذا الفصل.

قنعت فخلت أن النجم دوني

وسيان التقنع والجهاد

وأطربني الشباب غداة ولَّى

فليت سنيه صوت يستعاد

وليس صبًا يفاد وراء شيب

بأعوز من أخي ثقة يفاد

كأني حيث ينشأ الدجن تحتي

فها أنا لا أطل ولا أجاد

رويدك أيها العاوي ورائي

لتخبرني متى نطق الجماد

سفاه ذاد عنك الناس حلم

وغي فيه منفعة ورشاد

أأخمل والنباهة في لفظ

وأقتر والقناعة لي زاد

وألقى الموت لم تخد المطايا

بحاجاتي ولم تجف الجياد

ولو قيل اسألوا شرفا لقلنا

يعيش لنا الأمير ولا نزاد[1]

ومعاني هذا المطلع في ظاهرها فخر صريح، والفخر غرض لا يجوز الشاعر أن يشغل نفسه ويضيق به على معاني المديح، إلا أن يكون في مطلع القصيدة فيعد إذ ذاك نسيبًا يحق للمادح فيه أن يتحدث عن نفسه قبل أن يتخلص إلىالتنويه بالممدوح. ولعل تحدي الزمان في هذا الحقل هو المعنى الوحيد الذي يبدو فيه الشاعر مغالبًا

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٨١ – ٢٨٨.

للدهر غير منهزم، أما المعاني الغالبة فيه فيمكن حصرها في الاستسلام له والشكوى من ظلمه وغدر أهله، وذمه والتذمر من العيش فيه يأسًا منه، وكذا في التيئيس من نيل الحظوظ فيه، فضلا عن الأسف على أيام الصبا والشباب والماضي السعيد.

فمصائب الدهر مولعة بمعاكسة كل ذي همة متشوف إلى العلا، وليس لمن غالب الأيام ورام بلوغ غاياته إلا أن يستسلم لها ويذوق مرارتها بعد استحلاء فيمل تكاليف الحياة:

أشفقت من عبء البقاء وعابه
ومللت من أري الزمان وصابهِ
ووجدت أحداث الليالي أولعت
بأخي الندى تثنيه عن أرابه[1]

وما يزيد الشاعر كرها في البقاء أن سجايا الزمان تنتقل إلى أهله فيصيرون أكثر تلونًا منه وأبعد عن الوفاء:

وقد غرضت من الدنيا فهل زمني
معط حياتي لغر بعد ما غرضا
جربت دهري وأهليه فما تركت
لي التجارب في ود امرئ غرضا[2]

إن تأمل الشاعر في حقيقة الدهر قد أوصله إلى أن الحياة فيه لا يمكن أن تكون إلا شقاء:

تأمَّلنا الزمان فما وجدنا
إلى طيب الحياة به سبيلا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧١٥.

(٢)نفسه: ص ٦٥٥ – ٦٥٦.

(٣)نفسه: ص ١٣٧٠.

لكنه يعترف بأن الماضي من حياته كان أيامًا سعيدة، لأنها أيام الحب الذي لم يغيره فتور أو نفور ولكن ذهب به توالي السنين وأبلاه تعاقبها:

لـــلـــه أيـــامـــنـــا المـــواضـــي
لـــو أن شـــيـــئًـــا مـــضـــى يـــعـــود
أبـــلـــى ودادي لـــكـــم زمـــان
ألـــيـــن أحـــداثـــه حـــديـــد
لـــم يـــبـــل مـــن بـــذلـــة ولـــكـــن
يـــبـــلـــى عـــلـــى طـــيـــه الجـــديـــد[1]

وأيام الحب ليست إلا عصر الشبيبة نفسه، وسنوه هي أسعد فترة يحياها الإنسان، ولذا يستثنيها الشاعر من غضبه على الزمان ويدعو إلى الاستمتاع بها عوض ذمها قبل أن تذهب فلا ينفع التحسر عليها لأنها لن تعود:

إذا الـفـتـى ذم عـيـشًـا فـي شـيـبـتـه
فـمـا يـقـول إذا عـصـر الـشـبـاب مـضـى
وقـــد تـعـوضـت عـن كـل بمـشـبـهـه
فـمـا وجـدت لأيـام الـصـبـا عـوضـا[2]

ولعل أولى ما كان يجب أن يظل الشاعر مشغولًا به في نسيبه مدح حلاوة تلك الأيام السعيدة بعد ذهابها، لكن مرارة الزمان الذي يتلوها تجعل لسانه لا يجد إلى ذلك سبيلًا لأنه لا يكف عن ذم هذه المرارة:

عـلـلانـي فـإن بـيـض الأمـانـي
فـنـيـت والـزمـان والـظـلام لـيـس بـفـان
كـم أردنـا ذاك الـزمـان بمـدح
فـشـغـلـنـا بـذم هـذا الـزمـان[3]

(١)س. ز / شروح: ص ٦٥٣.
(٢)نفسه: ص ٦٥٥.
(٣)نفسه: ص ٤٢٥ – ٤٢٨.

لقد كان الشاعر حريصًا في تصويره لمحنة العشق وعي الأطلال ومعاناة التحمل وظلم الأيام على أن يبعد المرح والسرور عن نسيبه، ويضفي عليه حزنًا وسوداوية يشدان إليه المتلقي، وذلك من خلال شكواه من تنائي الحبيبة وبكائه على ديارها، وشقائه برحلة النسيان والعزم، وتظلمه من الدهر الذي أبلاه وذهب بشبابه.

لقد استخلص النقاد من مناسب القدماء أن النسيب المكتمل فنيًّا (هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز)[1]، وأن التشوق بذكر الرياح الهابة والبروق اللامعة والحمائم الهاتفة مما يزيد الحسرة فيه عظمًا والأسف والمنازعة إرماضًا[2]، فنبهوا على ذلك في مصنفاتهم، وأدرك الشعراء المتبادون بغرائزهم وخبراتهم قدرة هذه المُشوقات الشعرية على تقوية نفس الحنين والوجد في النسيب فزادوا بها قصائدهم تباديًا.

ولم يبخل الشيخ على منجزه النسيبي بهذا النوع من التشوق والتشاوق، فربط البرق بالهيام والريح بالاهتياج والحنين في قوله:

ألاح وقد رأى برقًا مليحا
سرى فأتى الحمى نضوا طليحا

أقول لصاحبي إذ هام وجدًا
ببرقٍ ليس يثبته نزوحا

وهاجته الجنوب لوصل حي
أقام ويمموا دارًا طروحا

سفاه لوعة النجدي لما
تنسم من حيال الشام ريحا[3]

---

(١) نقد الشعر: ص ١٤٠.

(٢) نفسه: ص ١٤١.

(٣)س. ز / شروح: ص ٢٣٧ – ٢٤٣.

كما أول غناء الحمامة التأويل الحزين الذي تستدعيه صبابة النسيب ولوعة العشق:

فيا دارها بالحزن إن مزارها

قريب ولكن دون ذلك أهوال

وغنت لنا في دار سابور قينة

من الورق مطراب الأصائل ميهال

رأت زهرًا غضًّا فهاجت بمزهر

مثانيه أحشاء لطفن وأوصال

فقلت تغني كيف شئت فإنما

غناؤك عندي ياحمامة إعوال[1]

لكن لمع البروق في نسيبه كان كمًّا وكيفًا أحظى صور التشويق بعناية الشيخ، ولعل عنايته بتصويره تعود إلى أنه كان يجده الأنسب لفضاء الظلام الذي أولع بالرحيل فيه:

تناعس البرق أي لا أستطيع سرى

فنام صحبي وأمسى يقطع البيدا[2]

لكن لبروق الشوق لمحًا لا يدوم، فقد طلق الشيخ الشعر وتاب من أكاذيبه وسكت عن النسيب، فكان أن اختفت الحبيبة والديار وأريحت المطايا.

٣ - **ما بعد السقط:** لم يتجاوز المنجز النسيبي في المتن الشعري لأبي العلاء حدود سقط الزند، لأنه لم يعد إليه مطلقًا في دواوينه اللاحقة تمسكًا بموقفه الأخلاقي الفكري الذي دفعه إلى رفض الشعر والتوبة منه، فقد كانت معاني هذا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٢٨ ١٢٤١. وانظر المرشد: ٣/٩١٠، حيث يخصص المؤلف مبحثًا لعلاقة نوح الحمام ببكاء العشاق.

(٢)س. ز / شروح: ص ١٠٩٨.

الغرض لديه من بين الأكاذيب التي توصل بها الشعراء إلى تحسين المنطق وتزيين النظم[1]، ولذا لم يكتف بهجره فقط ولكنه أعلن تنكره الصريح لمختلف مكوناته الدلالية، فالتشبيب بالحسان أصبح لديه سلوكًا لا يليق بذي عقل:

شبَّ فكر الحصيف نارًا فما يحـ
ـسن يومًا بعاقل تشبيب[2]

وزيارة الطيف لم يعد فيها ما يستهويه لأنه صار زاهدًا في صاحبته نفسها لا يلتذ بزيارتها له حتى في اليقظة:

وما سرني ربُّ الخيال بشخصهِ
فيطلب مني النوم طيف خيالِ[3]

أما ما تقدم في شعره من وصف للطيف، فقد اعترف بأنه افتراء وقذف لمحصنات لا ذنب لهن في ما يفعل بهن في الحلم، وهو إثم لا يمحوه إلا التوبة:

لو أنني سميت طيفك صادقًا
لدعوته غضبان أو عتابا
قال الخيال كذبت لست بطارق
ليلاً ولم أك زائرًا منتابا
فأجبته كم من كتاب زائر
فاهتاج يحلف ما بعث كتابا
لا تثبت الأقلام زلة راقد
إن كنت بت بحلمه مرتابا
لم يعف ربك عن مصر مارد
لكن تجاوز عن مسيء تابا[4]

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

(٢) اللزوم: ١١١/١.

(٣) نفسه: ٣٢٤/٢.

(٤) نفسه: ١٢٩/١. وانظر قوله: وما جبل الريان عندي بطائل... ولا أنا من خود الحسان بريان. اللزوم: ٥٤١/٢.

وكما زهد الشاعر التائب في حبيبة الشعر وجمالها زهد في ديارها ومنازلها فرفض الوقوف عليها:

أوى ربـــي إلـــي فـمـا وقـوفـي
علـى تـلـك المـنــازل والأواري

وإن طـــوار ذاك الـــربـــع أودى
بـــربـــرب أهـــلـــه نـــوب طـــواري

عـــــواري الـــفـــتـــى مـتـعـقـبـات
بـــطـــون بـنـاتـه مـنـهـا عـــواري

فـنـزه نـاظـريـك عـن الـغـوانـي
وأكـــرم جـارتـيـك عـن الـحـــوار

إذا قـصـر الجـــدار فـلا تـشـرَّفْ
لـتـنـظـر مـا تـسـتـر فـي الجـــوار(١)

واستخف بانفعالات النسيب فلم يعد يحزن لإقفار الديار ويتتبع الأظعان المتحملة آسفا لرحيلها:

ومـا أنـا بـالمحـزون لـلـدار أوحـشـت
ولا آســف إثـــر المـطـي إذا زمـا

فـإن شـئـتـم فـارمـوا سـهـوبًـا رحـيـبـة
وإن شـئـتـم فـاعـلـوا مـنـاكـبـها الـشـمـا(٢)

وقد ظل حتى آخر حياته يرفض العودة إلي النسيب كما يشهد على ذلك قوله في الدرعيات آخر دواوينه:

---

(١) اللزوم: ٥٥٩/١.
(٢)نفسه: ٤١٦/٢.

يـــا مـلـهـم الـسـخـل ولا أتـبـع الـ

أظـعـان كـالـنـخـل عـلـى مـلـهـم[1]

ولم ينس الشاعر التائب العيس والمطايا، لكنه صار يأمل أن يكون سيرها به رحلة غفران إلى البيت الحرام يرجى بها رضى المليك الذي منح الملوك جلالها:

أتحـمـلـني إلـى الـغـفـران عـيـسٌ

عـلـى نـص الـوجـيـف مـؤجـداتِ[2]

لكن ما يلفت الانتباه في بعض ما نظمه بعد السقطيات، أن رفضه للنسيب لم يحل دون استثماره لبعض المعاني التي كان يبني منها نسيبه وغزله في مرحلة السقط، إلا أنه جاء بها في سياق فكري أخلاقي يناقض النسيب ويؤكد زهده فيه، وقد ظهرت الرواسب الغزلية من خلال أسماء النساء، وإشارته إلى جمالهن وطباعهن وغوايتهن لمن تغلب عليهم غرائزهم، كقوله:

أشـمـمـنـا لـبـنـى فـقـلـنـا لـبـيـنـى

بـعـدمـا أزمـعـت صـدودًا وبـيـنـا

عـارضـتـنـا بـودهـا فـكـرهـنـا

ه وآبـت لـزورة فـأبـيـنـا

نـسـأل الـلـه أن يـخـلـص مـنـهـنَّ

وكـم شـقـن زاهـدا واطـبـيـنـا

لـم نـكـن مـن ذوي الـخـمـور سـبـأنـا

هـا ولا مـن نـوي الأمـور سـبـيـنـا[3]

ويبدو أن درعياته كانت الأكثر ترحيبًا بهذه الرواسب، فالشيخ في ديوانه الأخير هذا كان قد تحلل من بعض قيود الصرامة الأخلاقية التي فرضها على نفسه بعد

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٧٠.

(٢) اللزوم: ١/٢٠٤.

(٣) نفسه: ٢/٥٣٥.

التوبة من الشعر، ونحا من جديد نحو التجويد الفني داخل الحقل الفكري الأخلاقي نفسه، وكانت هذه المعاني مما يخدم الجودة والأخلاق جميعًا لأنه رغم حديثه عن المرأة فيها لم يجعلها تغزلًا ولا نسيبًا، وإن شمت رائحتهما فيها كما يتبين من قوله مستحضرًا صورة البرق والخيال:

وفـي مضحك البـرق التـهامي جيرة
يـسـرن بـحـسـن واتـفـقـن عـلـى سـهـم
نـواعـم يـلـقـين الـثـقـيـل مـن الـبـرى
ويـجـعـلـن فـي الأعـنـاق مـستـثـقـل الإثـم
مـراسـنـهـا أمـسـت لـنـور مـراسـيًـا
فـمـا تـظـلـم الأبـيـات إلا مـن الـظـلـم
قـسـيـمـات حـي أو قـسـائـم تـاجـر
يـكـلـمـهـا خـرس الخـلاخـيـل بـالـضـم
فـقـدن رجـالًا وافـتـقـرن عـشـيـةً
إلـى لـبس أدراع الحـديـد عـلـى رغـم[1]

أو قوله مذكرًا برحيل الأظعان:

أظـن سـلـيـمـى أنـعـم الـلـه بـالـهـا
حـدا حـاديـاهـا لـلـومـيض جـمـالـهـا
وخـفـت ثـقـال فـي المـجـالـس للـنـوى
فـأهـدى لـهـا رب الـغـمـام ثـقـالـهـا
حـلـوت أبـاهـا الـسـابـري وفـاتـنـي
بـهـا وتـقـاضـى سـاعـة الـبـين مـالـهـا

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٩٤ – ١٩٩٦.

ولــو بـعـت درعـــي سـقـت يــا هـنـد للفتى

هــنـيـدة ألــغــى الــراعــيـــان إثــالــهـــا[1]

وقد بدأ الشيخ في إحدى الدرعيات كأنه عاد إلى وصف رحلته على الناقة في البيد وهو يقول مصورًا كعادته طمع الغربان فيها بعد هزالها:

وقــلــوصًــا كــلــفــت إذا قــلــص الــظــل

مــكــانًـــا بــغــيــر ظـــل جـــديـــرا

وعـــويـــرًا شـكـت ولـيـس الــــذي أســ

ــرى بـهـنـد لا بــل عــويــرًا بـصـيـرا[2]

لكنه لم يكن يعني سوى تمجيد فضيلة التصدي للروم دفاعًا عن العرض والتعريض بالقاعدين المتخاذلين، أما هند النسيب فقد أيأسها منه تصريحه بأن ديارها لم تعد تستهوي مطيه لأنه طلق أباطيل الشعر غير مراجع:

يــا أخـــت نـضـلـة هـــل يـســوؤك أنـنـا

بـــات المـطـي بـنـا إلـيـك يـسـوك

مـســي الـبـيـاض لـعـل شــرخًــا عـائـد

أو عـــل نـشـرك بـالمـشـيـب يـصـوك[3]

VII - **الزهديات:** ونقصد بها كل منظوماته التي نحا فيها الشيخ منحى الاستغفار والاعتبار والوعظ والتذكير، والتأمل العقدي والفكري، وما أشبه ذلك من الموزون الذي يجعل الصدق مطية والخير غاية. وهذا الضرب من المعاني – في رأيه – يلين[4] الشعر ويبعده عن الجودة التي توفرها له المبالغات والأكاذيب، لذا يظل

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٥ – ١٩٢٧.

(٢)نفسه / شروح: ص ١٨٠٢ – ١٨٠٤.

(٣)نفسه: ص ١٩٠٧ – ١٩٠٨.

(٤) مقدمة اللزوم: ٣٩/١.

المنجز الزهدي في منظومه مرتبطًا بمرحلة العزلة التي تحول فيها من الكتابة الشعرية إلى الكتابة الفكرية الموزونة. وإذا كانت عبارة «استغفر واستغفري» التي سمى بها ديوان الاستغفار تومئ إلى ما تضمنه هذا الديوان المفقود من معان زهدية، فإن اللزوميات تكشف عن المتاهة الفكرية المتشعبة التي جرته إليها التوبة من الشعر، فقد نبذ الشيخ في هذا الديوان أغراض الشعر المعروفة، وخاض في العقائد ومشكلات[1] الخير والشر والحياة والموت... وحاكم المجتمع والساسة والعلماء والشعراء والزهاد والوعاظ وهجا الطباع البشرية وصدق وشك ليجد نفسه متهمًا بما يتهم به الزنادقة والفلاسفة الملحدون.

ورغم أن طه حسين عد هذا الديوان إعجابًا به فنًّا مستحدثًا في النظم سماه الشعر الفلسفي، كان مقتنعًا بأن اللزوميات (إلى أن تكون كتابًا فلسفيًّا أقرب منها إلى أن تكون ديوانًا شعريًّا)[2].

ولبعد موضوعات الديوان عن الأغراض الشعرية المعروفة زهدَ فيه القدماء وشغل الدارسون المحدثون به من حيث هو مصنف فكري فلسفي، فبحثوا عن المشارب الثقافية المختلفة[3] التي صدر عنها فيه الشيخ الحكيم، واستقصوا مختلف القضايا الفكرية التي تضمنها، وخصوه بدراسات عديدة لم يحظ بمثلها السقط. وفي ما كتبوه[4] ما يغني عن الوقوف عند هذه القضايا التي نبه صاحبها على أنها تأملٌ في الفضيلة أضعف النظم، وأبعده عن الجودة التي يجب أن تتوافر في الشعر.

أما سقط الزند فقد كان كما تبين الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر، تاركًا للغريزة سلطة التحكم في الأبنية الشعرية وتوجيه دلالتها مستعذبة الكذب والمبالغات،

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٠١.

(٢) تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٣) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ١٤٨ وما بعدها.

(٤) انظر مثلًا: تجديد الذكرى: ص ٢٠٢، والجامع: ٢/١١٩٠ ١٢٢٢، وحكيم المعرة: ص ٩٩، والنقد الحديث: ص ١٠١، وقضايا العصر: ص ٣٦٢.

نافرة من فضيلة الصدق ومستخفة بمعايير العقل وأقيسته، ولذا كان المنجز الزهدي فيه معدومًا أو في حكم المعدوم. فإذا نحن استثنينا بعض معاني التزاهد التي وردت في مراثيه أو في شكواه من الدهر ناسبًا أو مفاخرًا، باعتبارها مكونات فنية استعارت الغريزة افتعالًا أبعادها الفكرية، وطوعتها لخدمة البناء الشعري مفرغة إياها من كل دلالة على الحقيقة نفسية كانت أم فلسفية، واستثنينا اللامية التي قالها على لسان ركب الحاج محذرًا من الدنيا[1]، فإن ما يمكن أن يحمل من سقطياته على الزهد والتأمل بيتان يقول فيهما شاكيًا إلى الله تعاقب النوائب عليه:

إلـــى الـلــه أشـكــو أنــنــي كــل لـيـلـةٍ
إذا نمـت لـم أعــدم خــواطـر أوهــامــي
وإن كـــان شـــرًّا فــهــو لابـــد واقــع
وإن كـان خـيـرًا فـهـو أضـغـاث أحــلام[2]

وقطعة من خمسة أبيات قالها متظلمًا من الأيام ومذكرًا بأن الموت مصير كل حي:

رويـــــــدًا عــلـيــهــا إنــهـــا مــهــجــات
وفـــي الــدهــر مـحْــيَــى لامــرئ ومـمـــات[3]

وما نرجحه أنها وكذا البيتان بقية من نسيب شكا فيه من الدهر فنيًّا وتظلم من الأيام، فتصورُه لجودة الشعر ومنافرتها للخير كان يفرض عليه في مرحلة السقط ألا يجعل مثل هذه المعاني سقطيات مستقلة بنفسها. أما الوجه الحقيقي لمنجزه الزهدي فهو ما كشفت عنه بعد توبته من الشعر منظومات اللزوم والاستغفار.

IIX - **الوصف**: تقدم التنبيه في بداية الحديث عن الأغراض الشعرية على أن إلحاق النقاد القدماء الوصف بالمديح والفخر والهجاء والعتاب والرثاء يؤدي إلى نوع

---

(١) قوله: بنياك تحدو بالمسا... فر والمقيم جمالها. س. ز / شروح: ص ٢٠١٩.

(٢)س. ز / شروح: ص ٢٠٣٠.

(٣)نفسه: ص ١٠٣٧.

من اللبس، لأن لكل غرض منها موضوعًا أو معنى كبيرًا نمطيًّا يميزه، بينما يظل فن الوصف إذا ما عد غرضًا حقلًا دلاليًّا مفرغًا يفتقر إلى الموصوف الذي يمده بمعانيه، لأنه في حقيقته ليس هو المعنى نفسه، ولكنه بما يبنى عليه من تشبيهات واستعارات قد تصير مقصودة لذاتها -الأسلوبُ التصويري الذي يبين المعنى ويثبته(١).

والراجح أن هذا الالتباس النقدي نشأ نتيجة تحول هذا الأسلوب التصويري إلى غاية فنية لا يهدف منها الشاعر إلى توضيح المعنى ولكن إلى التعجيب والتخييل، وذلك من خلال مقطوعات مستقلة لا تنتسب بموصوفها العارض إلى الأغراض الشعرية المطردة التي اعتاد الشعراء القدامى أن يبنوا عليها قصائدهم، فالوصف في المتن الشعري العربي نوعان: وظيفي يعتمد عليه الشاعر في القصيدة لخدمة أغراضها، ومستقل تكون غايته منه التصور نفسه لا خدمة غرض آخر. والغالب على النوع الثاني أن يكون ارتجالًا يبرهن به الشاعر على قوة بديهته، من خلال تصويره لمرئيات تقترح عليه في مجالس الأدب اختبارًا لشاعريته، وفي ما نقلته المصادر القديمة من أخبار البدائه والمجالس نماذج كثيرة لهذا النوع من الوصف.

ويبدو أن الشعراء المتبادين كانوا يترفعون على فن الوصف المستقل ويستضعفون(٢) شاعرية أصحابه، معتبرين تطويع الوصف الوظيفي لخدمة القصيدة المادحة وأخواتها دليل الشاعر الأقوى على اكتمال شاعريته واقتدارها. وقد كشف النقاد عن أن هذا المعيار كان متسلطًا حتى على الأحكام النقدية، فقد أرجع ابن رشيق عدم التحاق ذي الرمة بطبقة الفحول إلى أنه كان شاعر صفات(٣)، وظل الصنوبري رغم كثرة ما وصفه من الأزهار والرياحين والبساتين مغمورًا بالقياس إلى حذاق العباسيين.

١ - **الوصف في سقط الزند:** يتضح من تتبع المنجز الواصف في متن الشيخ الشعري أن تصوره لهذا الفن قد تحول متأثرًا بتحولات إنجازه، نتيجة خروجه بعد

(١) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم عن الأغراض الشعرية: القسم الثالث.
(٢) انظر خبر استخفاف أبي الطيب بالصنوبري في العمدة: ١/١٠١.
(٣) العمدة: ١/٢٠٦.

– توبته – من مرحلة الانتساب إلى الشعر إلى مرحلة النظم الأخلاقي في مظاهرها المختلفة. فتباديه في مرحلة السقط فرض عليه تنزيه ديوانه عن الوصف المستقل والاقتصار على الوصف الوظيفي في قصائده، والنقاد يعدون الشيخ من مجيدي فن الوصف لكثرة ما جاء به رغم عماه من الأوصاف المستطرفة [١]، فقد وصف الخيول والسيوف والدروع والعروس[٢] وليلة الزفاف ولاعب الشطرنج[٣] والخط على القرطاس[٤]، والنساء والبيد وما سوى ذلك من الموصوفات الحسية والمعنوية[٥]، لكن ذلك كله يظل مرتبطًا وظيفيًّا بالقصائد التي جاء فيها لخدمة أغراضها، لأنه لا يخرج عن أن يكون وصفًا ناسبًا أو مادحًا أو مفاخرًا أو معاتبًا أو راثيًا. أما ما استقل من أوصافه بنفسه فقد قل فلم يتجاوز أبياتا ستة تقاسمتها قطعتان يقول في أولاهما واصفًا ستارًا طرزت عليه صور طيور:

الحسن يعلم أن من واريته
قمر تستر في غمام أبيض
غشي الطيور غوافلاً فتحيرت
منه فلم تبرح ولم تتنفض[٦]

ويقول في الثانية واصفًا الشمعة:

وصفراء لون التبر مثلي جليدة
على نوب الأيام والعيشة الضنك
تريك ابتسامًا دائمًا وتجلدًا
وصبرًا على ما نابها وهي في الهلك

---

(١) انظر ما تقدم عن لعبة التخييل والإفهام في شعره: القسم الثالث.
(٢) س. ز / شروح: ص ٨٤٤.
(٣) نفسه: ص ٢٠٢٨.
(٤) نفسه: ص ٢٠٣١.
(٥) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٦١.
(٦)س. ز / شروح: ص ٤٠٢.

ولـــو نـطـقـت يــومًـــا لـقـالــت أظـنـكـم

تـخــالـون أنـــي مـــن حـــذار الـــردى أبـكـي

فـــلا تـحـسـبـوا دمـعـي لـوجـد وجـدتـه

فقد تـدمـع الأحــداق من كثرة الـضـحـك[1]

وهي ندرة يفسرها كما أوضحت تبادي الشاعر، فمقطوعات الوصف المستقل في دواوين أبي الطيب ومهيار وغيرهما من المتبادين قليلة لتعاليهم عليها. وإذا كان الوصف الوظيفي قد أشبع نهمه إلى التصوير والتخييل فكفاه اللجوء إلى المقطوعات الواصفة المستقلة، فإن توبته من الشعر كانت الحاجز الذي حال بينه وبين هذا الفن مستقلًّا كان أم وظيفيًّا، وهو ما اضطره إلى نقل شعرية التصوير إلى رسائله النثرية، حيث يفاجأ الدارس بأن غير قليل منها أنشئ ليكون مطية إلى أوصاف لا يميزها من صور الشعر إلا غياب الوزن[2].

٢ – **الوصف في اللزوم**: رغم تحلل الشيخ جزئيًّا من توبته ونظمه ديوان اللزوم، ظل تقيده بالصدق والخير حاجزًا دون العودة إلى الوصف التخييلي والتصوير التعجيبي، ولذلك قلت الأوصاف في هذا الديوان، واختص القليل الذي جاء منها فيه بكونه توضيحيًّا[3] وعظيًّا يبين المقصود الأخلاقي من النظم ويجليه، كما يتبين من قوله يصف الخمر:

إن كـــؤوس المـــدام تـشـبـهـهـا الـسـ

ـــسـيـوف والمــــوت فـــي مـضـاربـهـا

شـمـوسـهـا شـمـس بــاطــل شـرقـت

فـــلا يــكــن فـــوك مـــن مـغـاربـهـا

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٦٨٣.

(٢) انظر رسالته في التعزية / عطية: ص ٢٠٥.

(٣) انظر تفصيل ذلك في المبحث الخاص بدراسة التصوير والتخييل في اللزوميات في ما تقدم: القسم الثالث.

ونملها إن تدب في جسد
أضر للنفس من عقاربها
وكل ما أنهب العقول وإن
خالفها فهو من أقاربها[1]

٣ - الوصف في الدرعيات: لم يجد التصوير التخييلي المستقل الطريق إلى منجز أبي العلاء إلا عندما نظم ديوان الدرعيات في آخر حياته، وقد أوضحت في دراستي لتحولات الإنجاز أن هذا الديوان كان يتضمن خطابين: أولهما أخلاقي يتمثل في دعوته المسلمين إلى الجهاد والتصدي للروم حماية للدين والأعراض، والثاني فني يتجلى في الصور التعجيبية الكثيرة التي زخر بها.

لقد ترفع الشيخ في مرحلة السقط عن ركوب المقطوعات الواصفة مستغنيًا عنها بالأوصاف الوظيفية في القصائد نفسها لأن تباديه كان يوجه إنجازه، لكن ما انتهى إليه هذا الإنجاز في تحوله كان نقيض ما بدأ به، فالوصف المستقل الذي ترفع عنه في سقط الزند كان هو نفسه الفن الذي سمح له بالعودة إلى التجويد الشعري، دون الخروج عما التزم به وهو يعلن توبته من الشعر بالعودة إلى الأغراض التي بنى عليها سقطياته، وأعني النسيب والمديح وأخواته، ولذلك نجد الوصف المستقل آخر ما ختم به منجزه الشعري الكبير. وفاعلية الوصف المستقل في الدرعيات لا تتجلى فحسب في تخصيصه المقطوعة كلها له، ولكن تخصيص الديوان بأكمله لذلك، بل تخصيصه كل قطعه لموصوف واحد لم يحد عنه هو الدرع.

ووصف الدروع في شعره ليس جديدًا، فقد وصفها في سقط الزند[2] كما وصف

(١) اللزوم: ١/١٧٧.
(٢) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

السيف وغيره، ولكن الجديد هو تفرغه لوصفها دون سواها، وهو اختيار يجعل الدرعيات نموذجًا فنيًّا مكتملًا للوصف المجود عندما ينفرد موصوف واحد بديوان كامل. فهذه القطع الإحدى والثلاثون تعد بجودتها رغم عدم شهرتها ديوان الوصف الأول في منجزه الشعري، ولعلها أجود دواوين هذا الفن في الشعر العربي جميعه.

وقد وفر الشيخ لدرعياته كل خبراته بأساليب التصوير المجود التي وفرها لسقطياته فبالغ وأغرب، وخيل وعجَّب، وبدَّى الصور وجعل الايصار من أهم أركانها رغم عاهته، ويبدو أن اختياره موصوفًا واحدًا كان مغامرة فنية جره إليها التحرج الأخلاقي من نقض توبته بالعودة إلى قبائح الشعر. وإذا كان قصر المقطوعات في الوصف المستقل يعزى إلى ضيق مجال التصوير، وإلى الخشية من الإملال نتيجة تكرار نفس التشبيهات والاستعارات، فإن التقيد بنفس الموصوف في الديوان كله يجعل التكرار أغلب والملل أقرب لضيق الحقل الدلالي الذي تتحرك فيه الصور المخيلة.

وليتجنب الشيخ الوقوع في ورطة الإملال اختار لوصف الدروع طريقة المسالك الدلالية المتنوعة التي تتعدد بها المعاني وتختلف، لكن لتنتهي عند نفس الموصوف، وهي طريقة تضفي على الوصف طرافة متجددة، وتشعر المتلقي رغم وحدة الموضوع بأنه أمام موصوفات متعددة، وذلك لتنوع الحقول الدلالية التي تستمد منها الصور. وقد كان من نتائج لجوء الشيخ إلى طرافة المسالك تغير اتجاه العلاقة بين الأغراض الشعرية وفن الوصف في الصورة التي وقف عندها إنجازه المتحول، فبينما كان الوصف في سقط الزند فنًّا وظيفيًّا يخدم أغراض القصيدة ومعانيها الكبرى، أصبح في الدرعيات هو المخدوم، وصارت المعاني المتنوعة المستعارة من مختلف الأغراض والحقول الدلالية سبيلًا إلى توسيع مجاله وإغنائه، وتجاوز حدود القول الضيق الذي تفرضه أحادية الموضوع.

ويمكن رد كثير من المعاني التي جدد بها الشاعر صورة الدرع في ديوانه الأخير إلى مسالك دلالية كبرى نذكر منها: الطبائع الأربع والكائنات الحية والمعقولات والمحسوسات.

أ - **الدرع والطبائع الأربع:** النار والماء والهواء والتراب.

● يتخذ الشيخ النار مسلكًا إلى بناء أوصافه، فتبدو الدرع في بعض الصور بنتا أرضعتها أم الشرار كما أرضعت السيف فصارت أختًا له:

أرضعتها أم الشرار فما تعـ ـرف إلا أنيسة الليل ظيرا

وهي أخت الجراز تدعو ويدعو والدًا ما استعان إلا سعيرا[1]

وتبدو في أخرى مذنبة يعذبها القين في جحيم تضطرم نيرانه:

عذبها الهالكي صانعها في جاحم من وقوده ضرم[2]

ويستعير من التقويم الفلكي شهوره، فيجعل الدرع التي ألهبتها ألسنة النيران باردة في الملمس كأنها صقيع شيبان أبرد شهور الشتاء، رغم أن أدل الشهور على حرارة النار التي عذبت بها شهر ناجر:

تولي الأيادي قرًّا حين نلمسها كأن ناجرها في اللمس شيبان[3]

ولتكامل الحرارة والبرودة فيها وهما طبعان متناقضان ينسبها الشيخ إلى غرائز الأجرام فيجعل لها طبع المريخ المتوقد نارًا وطبع زحل القارس:

اذ ناسبت زحلاً ببرد طباعها[4]

وإذا كانت خضرة الطحلب فوق مياه الأحواض تنبئ بتقادمها راكدة، فإن الخضرة التي تعلو وجه الدرع ليست طحلبًا كما يتوهمها الرائي وإنما هي آثار النار الموقدة التي صلاها فيها الحداد:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٨٤.

(٢)نفسه: ص ١٨٥٩.

(٣)نفسه: ص ١٩٤٦.

(٤)نفسه: ص ١٩٨٣. وقوله في: ص ١٩٥١: أجيدت بمريخية النار فاغتدى... لها زحلي في الغرائز قارس.

فــلا قـــدم الأيــــام ألــبــس غــلــقــًا

جــبــاهًــا ولــكــن نــــار قــين بــهــا صــــال[1]

●● لكنه في صورة أخرى يتعمد أن يوهم المتلقي أن هذه الخضرة طحلب حقيقي يعلو صفحتها:

ومـــا صـــدأ يــعــتــادهــا غــيــر خــضــرة

تجــلــل عطفيــهــا مــن الــعــرمــض الــبــالــي[2]

وهو إيهام يلزم بأن تكون الدرع حوضًا يتجمع فيه ماء لا يجد إلى الحركة سبيلًا فيركد. ومسلك الماء من الصور التي استفرغ فيها الشيخ جهده وهو يصف الدروع، وكأنه كان يجده أنسب كل المسالك لوصفها وأدلها على جماليات تمثل العين والمخيلة لها:

عــلــى أمم إنــــي رأيــتـــك لابـسًــا

قميصًا يــحــاكــي المــاء إن لــم يــســاوه[3]

وكما تحاكي الدرع الماء تحاكي السراب الذي يلبس على الضالين في المهامه:

كــلائــحــة الــبــاغــي المــضــل رأى ضــحــى

شــــذا مــن ســـراب فـــي مــهــامــه أغــفــال[4]

ولا يبدو لهذا الاحتراس في تشبيهها بالماء تأثير في تشخيص ماويتها، لأن الدرع لديه بصفائها ولمعانها هي الماء نفسه، فالضباب المشهورة بخوفها منه تخشى الاقتراب منها:

يـــولـــي الحــــســـل عــنــهــا مــســتــجــيــرًا

ويـــكـــره قـــربــهــا ضــــب الــــبــــداوه[5]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٢٦.

(٢)نفسه: ص ١٨٢٨.

(٣)نفسه: ص ١٩٠٩.

(٤)نفسه: ص ١٨٢٨.

(٥)نفسه: ص ١٨٧٩. وانظر قوله في: ص ١٨٥٩: ينفر عنها ضب العذاة كما... يهاب نقعًا من بارد شبم.

والوحوش العطشى تسعى نحوها مبتغية الورد، وعندما تهم بالارتواء تفاجأ بأنها لا تنال من صلابة مائها إلا اللحس:

وغـــرت عـيـون الـوحـش فـاقـتـربـت لـهـا

صـــواد وبــاغـي الـــورد منـهـن لاحـــس[1]

ولعل في اللحس ما يروي عطشها، فالظمآن إذا رآها طمع في شربها:

إن يــــراهـــا ظـــمـــآن فـــي مـهـمـهٍ

يــسـأل مـنـهـا جـــرعـة لــلــفـم[2]

فإذا أطال النظر إليها اجتزأ بمرآها عن الشرب كما تجتزىء الوحوش بالرطب عن ورود المياه، لأنها بصفائها ومائها سليلة دجلة التي توهم إذا وضعت في رمال قاحلة أن الرمل يجود بالماء:

يـظـل بمــرآهـــا المـــســوف جــازئًـا

كـمـا اجـتــزأت بــالـروض رادة آجـال

تـريـك ربـيـعًـا فـي المـقـيـض كـأنـهـا

لـدجـلـة بـنـت مـــن صـفـاء ودجـــال

يــقـول إذا مـــا رمـلـة ألـقـيـت بـهـا

جـهـول أنـــاس جـــاء رمـــل بـــأوشـــال[3]

إن خضرة الطحلب التي تعلو حوض الدرع تعزى إلى ركود مائها فيها وهي على أرض مستوية، لكنها إذا وضعت على منحدر تدفقت كماء دلو أريق:

وإذا صـــادفـــت حــــــدورًا جـــرت فـيـ

ـــه إراق الـشـريـب مـــاء الـــذنـــوب[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٥.

(٢)نفسه / نفسه: ص ١٧٥٩.

(٣)نفسه / نفسه: ص ١٨٢٢ – ١٨٢٤.

(٤)نفسه/ نفسه: ص ١٨٨٢.

أو هَمَتْ كغيث دافق جادت به سحب السماء على البقاع المجذبة فيحاول المسنتون أن يحيوا بها زرعهم:

مــاويــة تــهــوي هــوي المـــاء مـن
دهــمــاء تــهــدي عــذبــه لـبـقـاعـهـا
مــرت بـيـثـرب فـي الـسـنـين فـحـاولـت
سـقـيًـا بـهـا الأغـمـار مـن زراعـهـا[1]

وتعود الخضرة من جديد إلى الصورة، لكنها تصبح خضرةَ الزرع الذي أُحيِيَ بعد أن كان ذوى، لا طحلبَ الماء الآسن:

لــو حــمـل الـشـهـب كــان يملكـهـا
ثــم هــوت عــنــه لــلــتــراب مــأى
يــهــم أن يــرجــع الــنــبــات بـهـا
أخــضــر مــن بــعــد مــا يــقــال ذأى[2]

والأصل في ما يسقى به الزرع والأحياء من ماء الأمطار والآبار أن يكون طاهرًا، ومثله في االطهارة ما تبصره العين من ماء الدروع، ولذا يكاد الفتى يعب فيها جرعًا[3]. لكن الشرط في ما يُتطهر به من الحدثين أن يكون طهورًا، وعندما يتخذ الفارس الدرع لباسًا له يصير في حكم من يغتسل، لكنه اغتسال من افتقر إلى النار في شهور البرد فتحمل صقيع الماء المتجمد على أعضاء بدنه:

وثـوبـي أضـاة إن شـكـا الـظـمء تحتها
كـمـي هــيــاج فــهــو ظــمــآن سـابـح
كـمـغـتـسـل أعـلـى جـمـادى بـبـارد
ومــا سـجـل المـــاء حـين يـفـرغ سـائـح

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٨٧ ١٩٩١.
(٢) نفسه: ص ٢٠١٠.
(٣) نفسه: ١٨٦٣، حيث قوله: كاد الفتى يعب فيها جرعًا.

تـشـبـت مـنـه كـل عـضـو بـحـظـه

مـن المـاء إلا راسـه والمـسـائـح

كـأن الـفـتـى سـنـت عـلـيـه بـلـبـسـهـا

يـداه نـنـوبًـا مـا اسـتـقـتـه المـوائـح[1]

وليصح الغسل من الحدث يجب تعميم البدن كله بالماء، وإفراغه على كل عضو فيه فلا يستثنى رأس ولا ذوائب، وقد أكمل الشيخ فرائضه[2] فجعل للدرع مغفرًا يغطي الرأس والشعر ليكون المغتسل بها غائصًا ببدنه كله في جامد مائها:

تـرى المـرء فـيـهـا يـحـمـل المـاء جـامـدًا

وإمـا عـلاهـا مـغـفـر فـهـو قـامـس[3]

●●● ويتضح من تتبع الصور التي جعل فيها الشيخ الهواء مَعْبَرًا إلى وصف الدرع، أنه لم يجد في هذا العنصر مادة فنية قابلة لأن تستثمر في بناء أو صافها اللطيف، فلطافته تجعل تشخيص جسمه غير المرئي متعذرًا، ولذا نجده لا يظهر في الصور المعدودة التي بناها عليه إلا من حيث آثاره المرئية في غيره. وقد اتخذ الشيخ ماوية الدروع أساسًا لإظهار هذا الآثار، فحلقات الدرع بلمعانها وصفائها نهر يجري، لكن تموجها أثر من آثار الرياح وهي تصفق صفحات الماء فتجعله أمواجًا صغيرة متلاحقة:

مـن كـل سـابـغـة الـنـيـول كـأنـهـا

نـهـي تـصـفـقـه الـريـاح بـقـاعـهـا[4]

ويبدو أنه لم يجد في استغلاله مسلك الهواء سوى هذه الصورة لتشخيص تموج زرودها وحلقها، وإن بدا في تسمية الرياح وتحديد مهبها ووصف الأرض التي تجري عليها ما يزيد الصورة وضوحًا:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١١ – ١٩١٣.

(٢) انظر كتاب الفقه على المذاهب الأربعة: ١/ ١١١.

(٣) نفسه: ١٩٥٢. والمغفر ما يوضع على الرأس من جنس الدرع. والقامس الغائص في الماء.

(٤) الدرعيات/شروح: ص ١٩٧٦.

مـثـل غـديـر الحـــزن جـيـد شـفـقًـا

وافـــى جـنـوبًـا أو شـمـالًا مـسـعـا[1]

وقد يستطرف المتلقي المقابلة بين صمود حلق الدرع أمام شدة عواصف الحروب، واستسلامها لليونة الرياح الهابة، في قوله:

وعـصـت مـن عـواصـف الحـــرب أمـــرًا

قـبـلـتـه مـــن شـمـــأل وجـــنـــوب[2]

لكن الصورة تظل واحدة، فمسلك الهواء كان أضيق من أن يغني حقل الوصف في الدرعيات، ولم يكن الشيخ ليقع في شرك التكرار الممل لأن التجاءه إلى المسالك الدلالية إنما كان وسيلة فنية للابتعاد عن هذا الشرك.

●●●● وخلافًا للهواء وجد الشيخ في التراب ومعادن الأرض ما سمح له بإغناء معاني الوصف وتنويع صوره، فالتراب رمز للضعة والحقارة لأنه بعتامته ويبوسته وثقله مفتقر إلى صفاء الماء وشفافية الهواء ولطف النار، لكن في بعض معادنه ما يعتبر مكمن القوة والمنعة والعز والغنى، وقد أفاد في تصوير الدرع من هذا وذاك، فأنفس الدروع لديه ما كان مكتمل النسج، ولا يعد نسجها مكتملًا إلا عندما يوفيه صانعها، فتطول ويصبح لها ذيل يتباهى به لابسها:

لـــقـــد أرانــــــي لابـــسًـــا نـــثـــرة

أسـحـب مـنـهـا فـي الـوغـى فـضـل نـيـل[3]

لكن للإذالة حدا إذا تعداه الناسج جرت على التراب فأهينت، وحق الدرع على صاحبها أن يصونها ويكرم أذيالها عن أن تمس الأرض وحصاها:

مـكـرمـة الأذيـــال عــن مـسـهـا الحـصـى

إذا جــر يــومًـــا درعـــه كــل تـنـبـال[4]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٤ – ١٨٦٥.

(٢)نفسه: ص ١٨٨٥.

(٣)نفسه: ص ١٩٣١.

(٤)نفسه: ص ١٨١٤.

لذا لم يفته وهو يجعلها مذالة أن ينبه المتلقي على أنه لا يقصد إلا أنها أطيلت ووفيت، لا أنها أذلت بجرها على التراب:

وتــلــك أضـــاة صـانـهـا المـــرء تـبـع

وداود قـــين الـســبـفـات أذالـــهـا

ولـــم تـلـق هـــونًـا بـــالإذالـــة إنمـا

مــــرادي وفـــى نيـلـهـا وأطـالـــهـا[1]

ولعل في تنزيهه أذيال الدرع التي يصفها عن أن تهان بمس التراب وكذا في مدح إذالتها ما يجعلها درعًا مثالية عزيزة الوجود، إذ ليس بين إذالة الهوان وإذالة التوفية إلا فرق لطيف لا يكاد يدرك، لأن نيلها المكرم عن مس التراب يجب أن يطول حتى يغطي قدمي لابسها ويحميهما، وليس بين أسفل القدم وبين التراب فارق:

أمـــن الـفـتـى مـــن عـنـد مـعـقـد زره

حـتـى عـلـى الـقـدمـين ريـع وسـاعـهـا[2]

لكن التراب الذي يهين الدرع إذا مس أذيالها هو نفسه العنصر الذي تستمد منه قوتها، فالحديد المستخلص منه هو المعدن الذي تنسج منه حلقاتها فتنسب إليه[3]. ورغم ليونتها التي تجعلها ماء منسابًا وخضرتها التي توهم أنها ربيع[4] جيد وسقي يظل طبعها طبع الحديد، وهو معدن يروع بجوهره الذي يحمل الموت ويصده في آن واحد، ولذا يجعلها هي الحديد نفسه:

وأيـــن رجـــالٌ كـــان يـحـمـى عـلـيـهـم

حـديـد فـيـحـمـون الـقـطـين كـمـا يـحـمـي[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٢٧.

(٢)نفسه: ص ١٩٧٩.

(٣) انظر قوله: فقدن رجالًا وافتقرن عشية... إلى لبس أدراع الحديد على رغم. نفسه: ص ١٩٩٦.

(٤) انظر قوله: ربيع حديد راع قيس بمثله... ربيعا إلى أن خان والخل خالس. نفسه: ص ١٩٥٣.

(٥)نفسه: ص ١٩٩٩.

ويشارك الدرع في الانتساب إلى الحديد أسلحة أخرى منها السيوف والرماح والسهام، إلا أنها تختص دونها بأنها أسلحة تفتك بالأحياء فتزهق الأرواح وتعجل بالهلاك حتى صارت لفظة الهالكي من أسماء الحداد الذي يصنعها، ولذا تبدو الدرع كالمقصرة عنها، لأنها بطبيعة تركيبها وصنعها عاجزة عن إلحاق الموت بالمحاربين وإن كانت قادرة على صده، لكن افتقارها إلى القدرة على إهلاك الأحياء لا يقلل من شأنها لدى الشيخ، ولا يجعلها دون أخواتها وإن كان الفتك هو معيار تفاضلها، بل إنها تفوقها كلها لأنها تملك القدرة على الفتك بها هي نفسها رغم أنها رسل المنايا السريعة إلى الكماة. فأسلحة الفتك التي تسقيهم الموت تسقاها هي الأخرى بعد أن تهان، لكن ما يهينها زرود الدرع لا سلاحٌ قاتلٌ مثلها:

ذات سرد تهين رسل المنايا
كلما فارقت إليها جفيرا
إن تردها القناة فهي فناة
نمرًا صادفت بها لا نميرا
لو أتاها الحسام كالمقرم الوا
رد ما أصدرته إلا عقيرا[1]

وقد بدا الشيخ في درعياته حريصًا على إظهار هذه الأسلحة بمظهر الضعيف المتخاذل أمام قوة الدروع وحلقها المحكم النسج، وذلك من خلال صور فنية متنوعة تبدو فيها ساخرة من النبال والرماح والسيوف مستهينة بها:

ضاحكة بالسهام ساخرة
بالرمح هزاءة من الخذم[2]

أما هذه الأسلحة فإن الرعب يملأ نفوسها عند ما تقترب منها مكرهات لأنها تدرك أنها ملقاة حتفها عندها:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨ – ١٧٧٩.

(٢)نفسه: ص ١٨٥٤ . وانظر قوله في (ص ١٧٦٥): هازئة بالبيض أرجاؤها... ساخرة الأثناء بالأسهم.

وتخال الشفار في وردها الكف
ـفار زاروا من الجحيم شفيرا
زفرت خوفها الرماح ولم يسـ
ـمعن منها تغيضا وزفيرا[1]

وتتعدد الأوصاف الطريفة التي تشخص فتك الدرع بكل واحد من هذه الأسلحة وتنكيلها بها، وهي تلتقي كلها في تصوير كل سلاح وهو ينحدر مهانًا أو يهلك متوجعًا، كما يتبين من قولها هي نفسها تخاطب السيف مستخفة به:

ألم يبلغك فتكي بالمواضي
وسخري بالأسنة والزجاجِ
فلا يطمعك في الغمرات وردي
فإني ربَّة المرِّ الأجاج
فإن تركد بغمدك لا تخفني
وإن تهجم علي فغير ناج
متى ترم السلوك بي الرزايا
تجد قضاء مبهمة الرتاج
يرد حديدك الهندي سردي
رفاقا كالحطيم من الزجاج[2]

ولا يسلم من بطشها أشهر السيوف، فحتى ذو الفقار حفرت فيه حفرًا يوم بدر كانت ستودي به لولا أنا لله أراد له أن يصبح سيف الرسول ﷺ :

غادرت في سيفي سلامة والصمـ
ـصام والقرطبي ردافى ندوب

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٨.
(٢)نفسه: ص ١٧٢٠ - ١٧٣١.

وحسام ابن ظالم صاحب الحيـ

ـية سمته كان بالملعوب

وعلى الملك يوم عين أباغ

نكلت حد مخذم ورسوب

ونهت ذا الفقار لولا قضاء

بت من غالب على مغلوب[1]

ويقود الرمحَ حتفه إليها فيتحطم على حلقها كنوى التمر محتضرًا وللموت في صدره حشرجة وخرير:

تركت بالمهندات فلولا

في خشيب منها وغير خشيب

والسنان الذي يصاغ على صنـ

ـفي ردى من تموج ولهيب

جاريًا ماء الحتف من غير الدهـ

ـر إليه كالماء في الأنبوب

راكبًا يطلب المنون ذرا عشـ

ـرين لم يدر كيف معنى الركوب

كنوى القسب كدت تسمع في الآ

خر منها للموت مثل القسيب[2]

وإذا قدر للرمح أن ينجو من شرك الموت الذي تنصبه له، فإنه يرجع عنها مندحرًا يحلف أنه لن يعود إليها ثانية بعدما تقوس سنانه فصار بعد استقامته كالهلال الهزيل:

عب سنان الرمح في مثل النهر

فعاد نضوًا كعلامة الشهر

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٨٧ - ١٨٩٠. وقد سمى في هذه الأبيات بعض السيوف المشهورة بأسمائها.

(٢)نفسه: ص ١٨٨٥ - ١٨٨٦.

يحلف لا عاد لها مدى الدهر[1]

أما السهام فإنها أهون الأسلحة عندها لأنها لا تقوى قوة السيوف والرماح التي تتحطم على صخرها، ولذا كان منقار فرخ القطاة وهو يزقو بصوته الضعيف الصورة المرئية المسموعة لتشخيص إعوجاج نصالها وهي تتساقط مثنية مهانة بعد أن كانت رسلًا للمنايا:

كم فرخي ثنته تحسبه

منقار فرخ القطاة حين صأى[2]

وعندما تبصر السهام المفوقة ما فعلته الدرع بأخواتها يملؤها الرعب فتحبو نحوها خائفة عاجزة عن التحليق، ثم يشلها الخوف فتنكل عنها ناجية بأنفسها:

وقد ترجع السهم الأصم نضيه

فينكص عنها بعد ما هم حابيا[3]

وليس حديث الشيخ عن فتك الدرع بأسلحة الهلاك إلا تشخيصًا فنيًّا لقدرتها على رد الموت الذي يتربص بلابسها والتصدي له، فهو يفرق في درعياته بين نوعين من المنايا: الموت المقدر لكل حي الذي لا يؤخر إذا جاء الأجل، والهلاك الذي تنذر به الأسلحة في الحروب. أما موت الأجل فيعترف الشيخ بأن الدرع عاجزة عن رده لأن الهلاك المقدر لا ينجي منه تحصن ولا استتار:

ومن شهد الوغى وعليه درعٌ

تلقَّاها بنفس مطمئنة

على أن الحوادث كائنات

وما تغني عن القدر الأكنة[4]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٩٧٤.

(٢)نفسه: ص ٢٠٠٩.

(٣)نفسه: ص ١٩١٥.

(٤)نفسه: ص ٢٠٠١ ٢٠٠٢.

وليس لأي مخلوق شجاع أو عزيز جواد أن يرجو بعزه وسجاياه خلودًا، لأن نهاية الأسياد والفضلاء موت لا يستثني سيدًا ولا فقيرًا ولا تقي منه درع:

كأنما النبل في الهيجاء رجل دبًى
طارت إليك وقد ظنتك من كلإ
فما وقيت وقد جاءته ميتتهُ
وأي نفس بذك الخطب لم تجأ[1]

وأما إذا كف القدر يده فإن الدرع تستخف بالردى وكل ضروب المنايا التي تصطاد الكماة في نقع الحروب، فحديدها في ساحات الوغى ملاذ آمن تحتمي به الأيدي اللاعبة بالسيوف:

أردانها أمن غداة الوغى
للكف والساعد والمعصم
لو أنها كانت على عصمة
في الوقبى لم يدع بالأجذم[2]

وحلقها المضاعف قد أقسم بألا يسفك للابسها دم أو يراق نجيع:

آلى مضاعفها على مجتابها
أن لا يمور له دم مسفوك[3]

لذا تظل المنايا ضعيفة عندها عاجزة كالجنين في رحم أمه لا تجديه يداه:

يد المنايا إذا تصافحها
أعيا بها من يدين في رحم
معابل الرمي عندها عبل
ملقى وسحم النصال كالسحم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠١٤ – ٢٠١٥.
(٢)نفسه: ص ١٧٥٧.
(٣)نفسه: ص ١٩٠٣.

فـــهـــي فـــم الـــعـــود بـــنهـــن بـه
وهـــن شـــوك الـــقـــتـــاد والـــسـلـم[1]

إن الدرع ملاذ إذا احتمى به المستجير أمن على نفسه وحياته [2]، وليس أمن لابسها أمن اللاجئ إلى حرم لا تنتهك قدسيته، ولكنه أمن من لاذ بحمى حرمة حام لا يعرف قلبه الخوف ولا يجرؤ شجاع على الاقتراب منه. لقد نزع الخوف من فؤاد الدرع فلم تبال أسيفًا شهر أم نصل سدد، ولما هانت عندها رسل المنايا هانت عندها المنايا التي أرسلتها فلم يعرف خوف الموت إلى نفسها سبيلًا:

ولـــم يـلـق فـــي روع لــهـا خـــوف صـــارم
فـفـاز بـطـهـر مـن تـقـى المــوت روعــهـا[3]

لكن لكل قوي مقتلًا يؤتى منه، فالحديد الذي تنسب إليه الدروع يفتقر رغم صلابته ومتانته إلى نبل بعض المعادن العزيزة التي تحتفظ بصفائها وخلوصها فلا تصدأ ولا تبلى، والصدأ هو الآفة التي يخشى على الدرع منها لأنها نذير بفنائها. وإذا كان النسج غير المضاعف عيبًا يذمه الشيخ في الدروع، فإن الصدأ يعد لديه من أفحش عيوبها لأنه علامة على تسلل الضعف والفساد إليها:

أضـــاة قـضـاهـا الـقـين مـثـنـى فـبـدلـت
بـأخـرى نمـوم صـاغـهـا الـقـين مـوحـدا
وقـــد صـــديـــت حـــتـــى كـــأن قـتـيـرهـا
عـيـون دبـا قـيـض عـمـين مـن الـصـدى[4]

ولذا نجده ينصح مالكها بألا يسهو أو يغفل عن جلائها وصقلها وإن بدت قوية تحطم القنا والسيوف، فخضرة الصدأ الأولى التي يعلوها قد تفنيها كلها:

لا تـــلـــه عـــن جـــلائـــه ولا تـــغـــب[5]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٦٠.

(٢) انظر قوله: حرام أن يراق نجيع قرن... يجوب النقع وهو إلي لاجي. نفسه: ص ١٧٢٦.

(٣)نفسه: ص ١٩٩٣.

(٤)نفسه: ص ١٩١٨ ١٩١٩.

(٥)نفسه: ص ١٨٧٠.

ولم يتردد الشيخ في وصف الصدأ الذي يلحق الدرع لتقادمها بالدنس والاعتلال، ورماد النار لديه دواء يطهرها من دنسها ويخلصها من علتها:

وقــد دنســت أعـطـافـه مــن تـقـادم

فـخـذ آس نـــار لا يـسـاف فــــداوه[1]

ولما كان لحلق الدرع المنسوجة عيون صار صدؤها رمدًا، وصار الرماد ذَرورًا يشفي منه[2]. ولصون الدروع من الصدأ كان مالكوها يغمرونها أيام السلم بالرماد أو يضعونها وسط البعر، فإن قدرت حق قدرها غمرت بفتيت المسك لأن الطيب الغالي وحده يليق بنفاستها:

أشـعـريـهـا بــديـل كـرتـهـا المسـ

ـك إذا مـا الــدعــاء صـــار كـريــرا[3]

ب - الكائنات الحية: الآدميون، الحيوانات، النبات.

يتوسل الشيخ كما توسل بالعناصر الأربعة إلى إغناء أوصاف الدرع بالتحرك داخل حقل الكائنات ذوات النفوس فيجعل صور بعض الآدميين والحيوانات والنبات أركانًا في بناء الوصف.

● وأقرب بني الإنسان إلى الدرع لديه صانعها، وقد رد الشيخ صنع الدرع الأولى إلى حكمة الفلاسفة، لأن الحكيم الأول الذي ابتكرها كان يريد أن يبرهن على قدم العالم والمادة، فجعل مقاومتها الفناء شاهدًا على عدم حدوثها:

واســتــودع الحـكـمـاء فـيـهـا حـكـمـة

قـدمـت فـخـافـوا مـن حــدوث ضـيـاعـهـا[4]

---

(١) نفسه: ص ١٩١٠.

(٢) انظر قوله: رمدت عينها فصحت بذر الرماد. نفسه: ص ١٨٤٥.

(٣) نفسه: ص ١٧٩٠. والكرة: البعر توضع فيه الدروع لوقايتها من الصدأ.

(٤) الدرعيات/شروح: ص ١٩٨٩.

وأما صوغها الأول وسبك معدنها فيعزيه إلى النبي داوود بن آشي الذي طوع الله له الحديد فجعل ختمه عليها:

عليها لداوود بن آشى خواتم

ولم يعرها خزان فرعون من ختم[1]

ورغم كون الدرع قميصًا منسوجًا، يحار النساج الحائك أمامها إذا ما هتكت فلا يعلم كيف يخيطها:

قدمت فلو هتكت تحير صانع

أنى يخاط نسيجها المهتوكُ[2]

وينفرد الهالكي الحداد صانع السيوف بأنه قادر وحده على رتقها إذا هتكت:

إذا فض منها الطعن معقد حلقة

أتى هالكي للفضيض بأقفال[3]

وإنما اختص الهالكي بالقدرة على إصلاحها لأنه كان وارث سر صناعتها من الحكماء ومن داوود، فصار المتفرد بصنعها بعدهم [4]، ولعلمه بأن ناسجها الأول داوود، وبأن الناس كلهم يعلمون أنها تنسب إليه، لم يختمها باسمه فقد جعل داوود اسمه ختمها الذي لا يمحى:

شح عليها قينها أن ترى

مجهولة الصانع لم توسم

فلاح للناظر في سردها

آثار داوود ولم تظلم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٧.

(٢)نفسه: ص ١٩٠٥.

(٣)نفسه: ص ١٨٣٠.

(٤) انظر قوله: عذبها الهالكي صانعها... في جاحم من وقوده ضرم. نفسه: ص ١٨٥٩.

(٥)نفسه: ص ١٧٥٤.

لقد أصبحت الدروع بعد مرور الحقب سلاحًا يحتمي به المحاربون في حلبات القتال، لكن هذا اللباس القديم الذي شرفه ابن أشي بيديه لم يكن في العصور الأولى ليقوى به جبان أو يعز به فارس، لأنه كان قنية الملوك والأقيال التي تتهادى ولا تبتذل في الأسواق بالبيع والشراء:

لــيــس الــــذي يمــلــكــهــا بــزمــيــل
هــديــة مـــن مــلــك إلـــى قــيــل[1]

ولعل سليمان كان لابسها حين قصد اليمن وفكر في غزو سبأ:

أراك ذخـــر ســلــيــمــان وعــدتــه
لمــا تــفــكــر فــي المــغــزى إلــى ســبــأ[2]

وإذا كانت هذه الدرع النبيلة قد صارت إلى أقيال اليمن هدية من الملوك، فإنها ظلت مقصورة عليهم في العصور الأولى فلم تبتذلها قبائل العرب بلبس ولا أهانتها بنسج:

مــلــبــس قــيــل مـــا خــيــط مشــبــهــه
لــــــدارم قــبــلــنــا ولا درم
رآه كـــهـــلان مـــن مــعــاقــلــه
فــي الحــرب دون الــعــبــيــد والخـــدم[3]

وقد ازدهى بها من ملوك الحيرة قابوس بن المنذر، وإنما صارت إليه إرثًا من جده كهلان وأعمامه بني جرهم الأقيال:

لاقـــى بــهـــا طـــالـــوتُ فـــي حــربــه
جـــالـــوت صـــدر الـــزمـــن الأقـــدم

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢.
(٢) نفسه: ص ٢٠١٣.
(٣) نفسه: ص ١٨٥٧ ١٨٥٨.

كانت لقابوس بني منذرٍ
إرث الملوك الشوس من جرهم[1]

ويشير الشيخ إلى ما تعرض له بعض بني البشر فرسانًا وأجوادًا ثم يرد ما أصابهم إلى أنهم لم يملكوا دروعًا، فالربيع بن زياد إنما بخل على إخوته الكملة بالأيد في الحروب لافتقاره إليها، وقيس بن زهير لو ملك درعا كالتي أخذت منه لعاد إلى فخره:

بدونها ضن عن أقاربه
كامل عبس إذا الضراب فأى
وابن زهير لو حاز مشبهها
لباء منها بسؤله وبأى[2]

ولو لبسها حاجب بن زرارة يوم جبلة لم يؤسر فيضطر إلى فداء نفسه بألف بعير:

وحاجب لو حجبت شخصه
لم يمس في المنة من زهدم[3]

وما كان ابن مامة ليؤثر صاحبه النمري على نفسه بالماء ويهلك عطشًا لو كانت معه درع يشرب من مائها:

ولو أنها أضحت لكعب حقيبة
لأروى الفتى النميري من غير تسأل[4]

ولو ابتاع الفرزدق واحدة منها ما كان ليفر خوفًا من سيف عباد بن الحصين صاحب الشرطة حين توعده لهجائه جريرًا:

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٥٣ - ١٧٥٤.
(٢)نفسه: ص ٢٠١١.
(٣)نفسه: ص ١٧٦٣.
(٤)نفسه: ص ١٨٢١.

ما خلت همامًا لو ابتاعها

يفر من خوف أبي جهضم[1]

وتشغل المرأة في وصف الدروع حيزًا هامًا من حيث إغناؤها للصور وتنويعها للمعاني، ويوسع الشيخ هذا الحيز من خلال بناء الدرعية دلاليًّا على ثنائية تكون فيها المرأة قوة ثانية، تستهين بالدرع وتسعى إلى تعطيل فاعلتها والتخلص منها، أو تعظمها وتحث على التمسك بها والزهد في ما سواها. وتقوم ثنائية المعاداة أو الإعظام على ثلاثة مواقف تكون فيها المرأة فاتنة تشد إليها مالك الدرع بحسنها، أو زوجة تربي عياله، أو أما أنجبته. فجارته التي أوهمته أنها مخلصة في حبها له كشفت عن خلاف ذلك عندما تصدت له يوم خروجه إلى الحرب لابسًا درعه تدعوه إلى القعود، فتبين له ساعتها أن من نذر نفسه للدفاع عن الحمى والأعراض لا يجب أن يفسد ذلك بمعاشرة الحسان، إذ لا مناسبة بين الكمي وبين صاحبة الحلي:

ما نخلت جارتنا ودها

يوم تراءت بكثيب النخيل

قامت أمام الرجل مثل التي

تامت أبا النجم غداة الرحيل

ما صاحب السيف سعى نمله

من ربة الدملج ذات النميل

لقد أراني لابسًا نثرة

أسحب منها في الوغى فضل نيل[2]

ولعل أجهل الناس بقيمة درع الفارس ونفاستها الحسناء المهورة وأبوها، فقد جعل درعه السابري مهرًا استرخصه الأب واستهان به، فطالبه بصداقها فاتحًا باب

---

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(2)نفسه: ص ١٩٢٩ – ١٩٣١.

البين والقطيعة وهو لا يعلم أن ثمنها كان يكفي لسوق مائة من الإبل فضلًا عن بكرانها لو هانت على الفارس الخاطب فابتذلها بالبيع:

حلوت أباها السابري وفاتني

بها وتقاضى ساعة البين مالها

ولو بعت درعي سقت يا هند للفتى

هنيدة ألغى الراعيان إفالها(1)

وقد تفتن الحسناء المولعة بالحلي بجمال الصياغة في الدرع البيضاء وهي على جسم الفارس فتريدها لأبيها، وتبذل له فيها قرطيها وكل ما لديها من حلي وذهب، فيزهد في ما بذلته له وفي ما يمكن أن يجعله أبوها ثمنًا لها من إبل وخيول، لأنه لم يهنها ببيعها عند الحاجة لرجل فكيف يهينها ببيعها لامرأة، وعندما تيأس تعمد إلى غوايته فتغريه بخمرها ليلين ويستسلم وهي لا تعلم أنه منذ لبس درعه لحماية العرض هجر الخمر واللهو:

نزلنا بها في القيد وهي كروضة

سقتها عنان الشعريين عنانه

فلما رأت ضمن الحقيبة جونة

أبرت على طول الكمي بنانه(2)

وإذا كان جمال الحسناء وحليها وخمرها وأموال أبيها لا تعدل لدى الفارس درعه، فإن ما أذله وهو العزيز النفس، وأرغمه على تحمل مهانة البقاء بديار الحسناء مستعطفًا إياها، الأملُ في استرجاع عدته التي أخذها منه أبوها خيانة:

يا الميس ابنة المضل

ل مني بزاد

---

(1) الدرعيات/ شروح: ١٩٢٦ – ١٩٢٧.

(2) نفسه: ص ١٨٧١ – ١٨٧٥.

ليس واديك فاعلميـ
ـه لقومي بواد
إن توليت غاديًا
فبطيء عوادي
خانني ملبسي أبو
ك فحلي صفادي
بدلاصٍ كأنها
بعضُ ماء الثماد[1]

ولا تبدو الزوجة مشاركة لزوجها المحارب في تقدير الدرع وإدراك نبل القيم الأخلاقية التي تكمن في حقلها، فأبعد ما تدركه الزوجة منها أنها بضاعة من حديد قد يتنفع العيال بثمنها إذا كان أبوهم محظوظًا فوجد من يشتريها منه:

قالت سليمى والكريم ينعى
لو كنت مجدودا لبعت الدرع
تبغي بذاك للعيال نفعًا
كيف ألاقي الحرب يوم أدعى
لأمنع السرب ليوثًا فدعا[2]

وقد تجعل الزوجة بيع الدرع شرطًا لبقائها معه، وبيعها هو الغي والضلال نفسه لأن خليلتيه اللتين يعد التفريط فيهما خسارة هما درعاه، أما النساء فكثيرات إذا ذهبت واحدة جاءت أخرى:

أمرتني الغي العواذل والحا
زم رأيًا من لا يطيع أميرا

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٨٤٢ – ١٨٤٣.
(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٨٦٢.

إنمـــا جــارتــاي جــاريــتــا حــيٍّ

ومـــا زالـــت الـنـســاء كـثـيـرا

وقـمـيـصًـا يـبـلـي الـفـتـى كـل عـام

وقـمـيـصـاي أدركـــا أردشـــيـــرا[1]

ولتيقن الكمي الغيور من زهد زوجته في الدرع واسترخاصها لها، يحرص عندما يشيخ ويحس بقرب نهايته على أن يذكرها بقيمتها، ويحذرها من أن يخدعها طامع فيها بالمال الكثير فتبيعها له، وينصحها بأن تخفيها عن الأعين بدفنها، ويوصيها بتفقدها صونًا لها من الصدأ، وبألا يلبسها شجاع غيره:

أعـــيـــدي إلـــيـــهـــا نـــظـــرة لا مـــريـــدة

لـهـا الـبـيـع واعـصـي الـخـادعـي لـك بـالـخـالـي

ومـــا بـــردة فـــي طـيـهـا مـثـل مـبـرد

بـعـاجـزة عـن ضـم شـخـص وأوصـــال

فـــلا تـلـبـسـيـهـا أنـــت غـــيـــري بـاســلاً

إذا مــت لــم يــحــفــل رداي وإبــســالــي

وخـــطـــي لـــهـــا قـــبـــرًا يـضـلـون دونــه

كـقـبـر لمــوســى ضـلـه آل إســـرال

ولا تـدفـنـيـهـا الـجـهـر بـل دفـن فـاطـم

ودفـــن ابـــن أروى لـــم يـشـيـع بـإعـوال

لـــك الـسـور والخـلـخـال وهـــي لـربـهـا

أعـــز عـلـيـه مـــن ســـوار وخـلـخـال[2]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩٢ – ١٧٩٣.

(٢)نفسه: ص ١٨٣٢ – ١٨٣٨.

ويهلك الموصي وتختفي الدرع، لكن ابنه الطفل ما يلبث أن يشب ليسأل أمه عما فعلت بدرع أبيه خاشيًا أن تكون قد خالفت وصيته ففرطت فيها بإعارة أو بيع أو وديعة:

ما فعلت درع والدي أجرت
في نهر أم مشت على قدمِ
أم استعيرت من الأراقم فار
تدت عواريها بنو الرقم
أم بعتها تبتغين مصلحة
في سنة والسماء لم تغم
أم كنت صيرتها له كفنًا
فتلك ليست من آلة الرجم
أم كنت أودعتها أخا ثقةٍ
فخان والخون أقبح الشيم
أم صالحات البنات إضن بها
زيادة في الرعاث والخدم[1]

لكن يتبين أن الزوجة لا تدرك قيمة درع زوجها الكمي إلا بعد أن يكون قد مات، ولذا نجدها بعد ترملها لا تكتفي بتنفيذ الوصية، ولكنها تكشف للإبن -وهي تسلمه درع أبيه - عن أن الأولى بمن لبس الدروع للذوذ عن الحمى وتاق إلى المكارم ألا يعقل نفسه بقيد الزواج، لأن الزوجة والدرع ضرتان لا تجمعان:

عليك السابغات فإنهنه
يدافعن الصوارم والأسنه
ومن شهد الوغى وعليه درع
تلقاه بنفس مطمئنه

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٩ - ١٩٥٢.

ونـــعــم ذخـــيـــرة الـــبـــدوي زغــف

أوان الــبــيــض يــســقــطــن الأجــنــه

ولـــم يــتــرك أبـــوك ســـوى قــنــاة

ودرع أزر فـــرسًـــا وجــنــه

فـحـن إلـــى المــكـــارم والمــعـــالــي

ولا تـثـقـل مـطـاك بـعـبء حـنـه(١)

إن المرأة لذى الشيخ مخلوق وجد لينعم بالحرير والأسورة والخلاخيل، لا للدفاع عن الأعراض والكر في حلبات القتال، فذلك عبء يتحمله الرجل، لكن الجبن قد يسكن النفوس فيستتر الرجال أو يفرون وترتدي النساء دروعهم للذود عنهم، ولا يجد في هذه الشجاعة التي يبدينها وإن حمدت فيهن أي مظهر للبطولة والفروسية، لأنها الشاهد على الجبن وضعف المروءة والمذلة التي غلبت على الرجال في عصره، فتخاذلوا ناجين بأرواحهم أمام الروم وهم يستبيحون أعراضهم، أو أصبحوا نساء أو أمواتًا أحياء تحميهم نساؤهم، وكيف يلذ طعم الحياة وقد جعلها الجبن والذل موتًا مبكرًا أمر على النفس من وقع السيوف:

هـــززن لـتـقـلـيـب الـــذوابـــل أذرعًـــا

نـــوافـــر مـــن هـــز المـثـقـفـة الـصـمِّ

تـعـلـمـت الإقـــــدام بـيـض أوانـــس

ببيض يـحـرضـن الـجـبـان عـلـى الـقـدم

وأيـــن رجـــال كـــان يـحـمـى عـلـيـهـم

حـديـد فـيـحـمـون الـقـطـين كـمـا يـحـمـي(٢)

(١) الدرعيات / شروح: ص ٢٠٠١ – ٢٠٠٢.

(٢)نفسه: ص ١٩٩٧ – ١٩٩٩.

●● ويتضح من تنوع الحيوانات التي بنى عليها الشيخ بعض أوصاف الدروع وكثرتها، أنه وجد فيها حقلًا يغني طرافة الوصف ويقوي تأثيره التخييلي، فقد أفاد من خلقتها وطباعها، ومن أسمائها والأسماء المشتركة الدالة عليها وعلى غيرها، في إخصاب الصور التي رسمها للدرع وتنويعها تنويعا يكاد يوهم المتلقي أن الموصوف يتغير.

ففضلًا عن صور الضب الذي يفر منها خوفًا من ماء غدرانها، تظهر دواب وهوام يستعيرمن كل واحد منها مقابلًا تخييليًّا معجبًا، فلابسها أسد يتبختر في مشيته:

أعيل فيها كأخي لبدة

عائل شبلين حليف لعيل[1]

وهي بتحطيمها النبال وتكسير نبعها تصبح فم بعير قوي يلتهم الأشولك والعيدان قاهرًا حدة رؤوسها:

معابل الرمي عندها عبل

ملقى وسحم النصال كالسحم

فهي فم العود بنهن به

وهن شوك القتاد والسلم[2]

وعيبتها خلف ظهور الخيل في السفر مزادات مملوءة من مائها:

عيبتها محسوبة إثر الخيل

مزادة مملوءة من الغيل[3]

ولذلك تعدو بها يوم الهجير وهي غير آبهة بالعطش لأنها متيقنة من أن ماء الدروع فوق ظهورها محمول:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢)نفسه: ص ١٨٦٠.

(٣)نفسه: ص ١٧٧٢ . والعيبة: الوعاء الجلدي الذي توضع فيه الدرع.

تعدو بها شقاء جنبها الصدى

يوم الهجير يقينها المشكوك[1]

وعندما يلبسها الكمي يتوهم الرائي لدقتها وبياضها أن أربد النعام كساه غرقيء بيضه:

وكأن الظليم من غرقئ التر

كة ألقى على الكمي حبيرا[2]

بل إن الغراب نفسه رغم حدة بصره يخطئ فيظنها غرقئ بيضة باضتها إحدى جوارح الطير:

ويرى ابن دأية أنها من غرقئ الط

طير العكوف ملوكها وسباعها[3]

وتسيل الدرع للينها فوق الأرض المنحدرة فيخيل للناظر أن حية مذعورة تنساب ناجية بنفسها من المطر:

جرور كما انسابت من الحزن حية

إلى السهل فرت غب دجن وتهطال

فإن تحك ثوب الصل من بعد خلعه

فقد كان من فرسانها صل أصلال[4]

إن السهام التي تكسرها الدرع تنكص متطايرة، ولو ثبتت على حلقها لظن لابسها قنفذًا أو شيهمًا تغطيه أشواكه:

لو أمسكت ما زل عن سردها

لأبصر الدارع كالشيهم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٦.

(٢)نفسه: ص ١٧٧٧.

(٣)نفسه: ص ١٩٧٨.

(٤)نفسه: ص ١٨٢٩.

(٥)نفسه: ص ١٧٦٥. وانظر قوله في: ص ١٩١٩: فأين التي ظنت معابل ثائر... من القارة البيضاء شوك ابن أنقدا.

أما الرماح فتنق عند اصطدامها بماء نسيجها في ظلام نقع الوغى نقيقًا يعتقد من يسمعه أن ضفادع تصيح متجاوبة في غديرها:

غـــديـــر نـــقـــت الخـــرصـــان فـيـه

نـقـيـقُ عــلاجــم والـلـيـل داجـــي[1]

وإذا كان الغالب على الجراد أن لا يبصر إلا أسرابًا تأتي على كل نابت أخضر، فإن الناظر إليها وقد اخضرت من الصدأ يتوهم أن حلقها عيون جراد صاد حط فوقها ليرتوي من مائها، ويقوي وهمه هذا أنه يبصر السهام وهي تتقاطرعليها فيظنها سربًا آخر طار نحوها يريد أن يأتي على ما بقي من ربيعها:

وقـــد صـديـت حـتـى كـــأن قـتـيـرهـا

عـيـون دبـا قـيـظ عـمـين مـن الـصدى

كـــأن جـــراد الـــرمـــي طـــار يـريـدهـا

جـراد مصيف وافـق الـروض مـجـدا[2]

وقد وجد الشيخ في لفظتي الحرباء والثعلب المشتركتين بين حقلي الحيوان والسلاح ما سهل عليه الايهام[3]، والخروج اللطيف إلى التعجيب بصورة للحيوان قد تتفرع منها صورة تعجيبية أخرى، لكن دون الابتعاد عن تقريرية الوصف الأصلي، فمسمار الدرع المسمى حرباء يبدو وسط لمعان الحلق غائصًا في لجة مائها، لكنه وهو يصطلي ببريق السيوف يصبح حرباء حيًّا منتصبًا على ذيله، دائرًا مع الشمس حيث مالت كأنه يعبدها تمجسًا:

كـــأنمـــا حـــربـــاؤهـــا عـــائـــم

فـــي لجـــة ســـالمـــة الـــعـــوم

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٤. ولنظر قوله في: ص ١٧١٨: وسمر كشجعان الرمال صياحها... إذا لقيت جمعا صياح ضفادي.

(٢)نفسه: ص ١٩١٩ – ١٩٢١. ولنظر قوله في (١٩٦٨): تخيل أبصار الدبا فمسهد... ومغف وشيء بين نينك ناعس.

(٣) المقصود مجيئه بفن الإيهام. لنظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٧٢٣، وشرح الخوارزمي في ص: ١٧٢٤ و١٧٦٠.

يصلى إذا حارب شمس الظبا

فعل مجوسي الضحى المسلم[1]

ومن طبيعة الحرباء أن يعمر وهو حي، فإذا مات فني وتلاشى، أما حرباؤها فميت حي معمر يزيد على نسر لقمان قدمًا:

من البيض ما حرباؤها متعود

سوى مركب الخرصان ركبة أجذال

وما هو إلا ميت زاد عمره

على نسر لقمان الأخير بأحوال[2]

ويشج هذا المسمار رأس السيف الناتئ في وسطه المسمى عيرًا، فيثبت في الأخبار أن الحرباء على صغره وضعفه شج رأس حمار الوحش المدعو عيرًا، أما رؤوس الرماح الموسومة بالثعالب، فإنها إذا وضعت على الدرع تكسرت مصوتة فصارت ثعالب حية تئن وتصيح ألمًا:

فهل حدثت بالحرباء يلقي

برأس العير موضحة الشجاج

يصيح ثعالب المران كربًا

صياح الطير تطرب لابتهاج[3]

●●● ولم يكن للنبات حظ كبير في صوره الدرعية بالقياس إلى الانسان والحيوان، فما بناه عليه منها قليل تتردد منه صورة الربيع الأخضر الذي ينمو مرتويًا من غدير الدرع، أو الطحلب الذي يعلو صفحة مائها الراكد عندما تصدأ:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٠. وانظر قوله: وحرباؤها لم يوف عودًا وجندب... أرت عينه لم يشد واليوم شامس. نفسه / نفسه: ص ١٩٦١، وانظر: ص ١٧١٨.

(٢)نفسه: ص ١٨١٧.

(٣)نفسه: ص ١٧٢٣. وانظر قوله في (ص ١٨٦٩): تسمع للثعلب فيها كالضغب... وانظر: ص ١٩٥٢.

يـصـلـي عـلـى مـثـل الـربـيـع وإنـه

لـشـات ومـا يـلـوي المـقـيـظ ربـيـعـهـا[1]

ولنضرة خضرة الخصب والماء فيها يصير روضة يلازمها ذباب يشدو عندها بصوت ليس سوى طنين ذباب السيف وحَدِّهِ وهو يتحطم على مساميرها:

ومـا هـي إلا روضـة سـدك بـهـا

ذبـاب حـسـام فـي الـسـوابـغ شـادي[2]

ولوفرة المياه وندى التربة في روضة الدرع، واستدارة حلقها ونتوء مساميرها تستعير منها الفقعاء (الفطر المعروف) استدارتها ولحمها، ونبات الكحص ما تكلف طيور القطا بالتقاطه من حبه الأسود الممتلئ:

تـرى زرد الـفـقـعـاء خـاط قـتـيـره

جـنـى الـكـحـص مـسـقـيًا بـعـل وإنـهـال[3]

ويحل القتاد والأشواك محل الأسنة والسهام وهي تتكسر على مسامير الدرع، ونوى القسب (التمر) محل القطع الحديدة وهي تتطاير متناثرة [4]، وتستحيل أسنة الرماح سعف نخيل أو أعوادًا يشتار بها العسل:

وتـرجـع خـرصـان الـعـواسـل هـيـبًا

بـخـرصـان رقـل أو مـخـارص عـسـال[5]

لكن يبدو أن خصوبة وادي الدروع لم يأت إلا بضروب بعينها من النبات، وهو ما جعل مسلكها إلى الوصف قصيرًا.

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٢. وانظر قوله: تريك ربيعًا في المقيظ كأنها... لدجلة بنت من صفاء ودجال.
وما صدأ يعتادها غير خضرة... تجلل عطفيها من العرمض البالي. نفسه: ص ١٨٢٣ و١٨٢٨. وانظر ص: ١٨٦١، ١٩٥٣.

(٢)نفسه: ص ١٧١٦.

(٣)نفسه: ص ١٨٣٣. وانظر قوله في: ص ١٧٥٢ من أنجم الدرعاء أو نابت الـ××× فقعاء بل من زرد محكم.

(٤) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الآ... خِر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٥)نفسه: ص ١٨١٩.

ج – **المعقولات**: القدم، الشجاعة والجبن، المعارف والعلوم...

● تتنوع المعاني التي يستمدها الشيخ من مسلك المعقولات، لكن يبدو أن أهم ما أغنى التصوير مقولة «القدم» التي جعلها من الأركان الأولى في بناء أوصافه الدرعية، فقد عدها حجة الحكماء كما أوضحت على قدم المادة فأصبح القدم [1] صفة أزلية فيها. وحاول الشيخ أن يتتبع تاريخ وجودها فتبين له أن قدمها يبدو غير متناه، فقد تنافس فيها المنذران وخَصَّ الأكاسرةُ اللخميين بعد أن عزوا هم أنفسهم بها، ولم يحدث بها ما ينبئ بفنائها:

تنافس فيها المنذران ولم يكن
ليعتب في أمثالها من ينافس
حبتها ملوك الفرس نصرًا وقومه
ونالت بها العلياء لخم وفارس
فما أدرمتها في الوقائع دارم
ولااستافها في محبس الخيل حابس[2]

وقبل كسرى لبسها ملوك آخرون:

ملاءة ناسج من قبل كسرى
أنو شروان قد لبست ملاوه[3]

وينتهي إلى أن داوود[4] بن آشي كان خاتمها الأول ثم تبدو له أقدم منه هو نفسه، فقد لبسها طالوت وجالوت في نفس العصر:

لاقى بها طالوت في حربه
جالوت صدر الزمن الأقدم[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: انظر في وصفه لها بالقدم والتقادم: ص ١٩٠٥ و١٩٠٩ و١٩٤٦.
(٢)نفسه: ص ١٩٥٩.
(٣)نفسه: ص ١٨٨٠.
(٤) انظر ما تقدم، وانظر: ص ١٩٥١ و١٨٣٣ و١٩٢٧.
(٥)نفسه: ص ١٧٥٣.

وقبل أنبياء اليهود وديانتهم كان النبي هود قد لبسها:

كانت لهود عدة قبل أد
يان يهود حدثت من قبيل[1]

لقد ذاقت السيوف والرماح مرارتها في عهد من بادوا من الأمم[2]، وقد يكون الطوفان الذي أهلك قوم نوح من مائها، ولعلها وجدت قبله وقبل كل قديم، فأصنام الجاهلية التي نحتت في العصور البائدة ما كانت لتبقى حتى يحطمها الإسلام لو لم تكن قد احتمت بها من الفناء ساعة صنعها:

كانت زمان الجاهلية عدة
ليغوثها ويعوقها وسواعها
ما عزت العزى بها ولو انها
لألأت ما افترقت إلى أشياعها[3]

ويعترف الشيخ بأنه لم يستطع أن ينتهي إلى معرفة صانعها الأول، وقد يكون من الفراعنة، لكنه متيقن من أن الله وحده خالقَ قينها الأول أقدم منها:

من ساعة الطوفان أو فيض طفا
فعلا قرى سبأ موالد ساعها
من قينها إنا جهلنا عصره
سبحان بارئ قينها وصناعها[4]

●● وإذا كان تشخيص «القدم» قد أخصب الوجه الفني التعجيبي للوصف، فإن استثماره حقل السجايا والرذائل كان تقوية للوجهين المتكاملين اللذين بنى عليهما

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٥.

(٢) انظر قوله: عاينتها أرمها ظبى وقنًا ... من عهد عاد وأختها إرم. نفسه: ص ١٨٥٤.

(٣)نفسه: ص ١٩٨٣ – ١٩٨٤.

(٤) التنوير: ٢٠٨/٢. وفي الشروح (ص ١٩٨٦ – ١٩٨٧): فعلى قرى .... وانظر قوله:

من البيض فرعونية ليس مثلها ... بمشتمل حيري دهر على حال. س. ز / شروح: ص ١٨٢٠.

الدرعيات: الفني والأخلاقي[1]، فالحث على الجهاد دفاعًا عن الأغراض كان غايته الأخلاقية الأولى، وقد تبين أن وصفه للنساء اللاتي فقدن الرجال فاضطررن إلى لبس الدروع كان تعريضًا هاجيًا بمسلمي عصره الذين غلب على نفوسهم الجبن، فتركوا جيوش النصارى تستبيح أعراضهم وبلادهم، واستحلوا مرارة الفرار منيبين عنهم نساءهم في الجهاد وتحمل مرارة الحرب والردى.

ولذا نجد الشيخ لا يعنى كثيرًا في درعياته بتمجيد شجاعة الفرسان وتصويرهم وهم يفتكون بأعدائهم، فلم يكن من بين حملة السيوف في عصره من يستحق هذا التمجيد، ولكنه اكتفى بمدح الدروع وتصوير فتكها بما يجرؤ على الإعتداء عليها من سيوف وأسنة ونبال، لأن الشجاعة التي غادرت قلوب الرجال كمنت فيها. لقد أدرك الشيخ أن الشجاعة لن تعود إلى قلب يسكنه الجبن إلا إذا أعين الجبان على طرد هذه الرذيلة والتخلص منها، وليس غير الدرع يطردها، فمالكها لا يمكن أن يظل أو يكون جبانًا:

من يشتريها وهي قضاء الذيل

ليس الذي يملكها بزمَّيْلْ[2]

ولابسها وإن جبن مستغن عن الفرار، لأنها إذا اؤتمنت على حياة المجاهد الخائف حفظتها فلم تسلمه إلى ردى الوغى:

صنت درعي إذ رمى الدهر صرعي

بما يترك الغني فقيرا

كل بيضاء منهما تمنع الفار

س أن يجعل الفرار نصيرا

لا يروعنك خدنها ظمأ الحر

ب رويدًا فقد حملت غديرا

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢.

أمـنـتـهـا نـفـسـي عـلـي فـلـم تمـ

ـس كـذات الـغـويـر أمـنـت قـصـيـرا[1]

إن النساء المجبولات على الخوف والجبن عندما لبسنها تعلمن منها الإقدام، لأن نسجها إنما كان لتحريض الجبناء على الدفاع عن أعراضهم وأرضهم وعدم الاحتماء بالفرار:

تـعـلـمـت الإقـــدام بـيـض أوانـــس

ببيض يـحـرضـن الجـبـان عـلـى الـقـدم[2]

وليس يعيي الدرع التي عَلَّمت المرأةَ الإقدام أن تعلم الزميل الجبان كيف يفتك بأقوى الفرسان وأبسلهم:

تـعـلـم الــزمـيـل ضـــرب ابـــن دا

رة المـنـايـا كـسـجـايـا زمـيـل[3]

وعندما يلبسها الجبان ويكتسب منها شجاعتها واستخفافها بأسلحة الموت، تطمئن نفسه فيستهين بالحروب وتصبح حلبات القتال لديه معادي لا يخيفه منها نقع ولا سيوف تقع[4]. ولعل أقل ما يطلب ممن يهدد في عرضه أن يرد الذل عن نفسه، لكن من يكسوها جسمه يتعدى الدفاع عن مروءته إلى نجدة الآخرين، والنجدة أسمى صور الشجاعة والإقدام:

وكـنـت إذا أشـعـرتـهـا الجـسـم لـم أخـف

نجـيـدًا ولاقـيـت المـنـيـة مـنـجـدا

وقـلـبـت كـفـا تحـسـب الـرمـح خـنـصـرًا

وإنـسـان عـين تحـسـب الـنـقـع إثـمـدا[5]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٧٥ – ١٧٧٩.

(٢)نفسه: ص ١٩٩٨.

(٣)نفسه: ص ١٩٣٥.

(٤) انظر قوله: ومن شهد الوغى وعليه درع... تلقاها بنفس مطمئنه، نفسه: ص ٢٠٠١

(٥)نفسه: ص ١٩٢٢.

لقد جعل الشيخ ملك الدرع ولبسها السبيل الأوحد إلى التخلص من عار الجبن وذل الخوف والفرار، فلم يطلب من صاحب العرض أن يدافع عن حماه وهو عار منها غير مالك لها، لأن المفتقر إليها سيعجز لا محالة عن رد سيوف الكماة وأسنتهم وإن لم يهبهم، فيكون أمام أمرين أحلاهما مر: الفرار أو الردى، ومن يحث مالكها على بيعها يريد له أن يذوق إحدى المرارتين(١). وقد ظلت تميم تعير بفرار فارسها القديم مقاعس من هول الحرب ناجيًا بنفسه من موت السيف إلى موت العار، ولو كان لابسًا الدرع يوم فراره ما كان ليتخاذل ويفر من معترك المنايا:

وما كان من حوض الردى متقاعسًا

لو اجتابها يوم الهياج مقاعس(٢)

إن ربط الشيخ التخاذل والخوف من الحرب بعدم لبس الدرع، ليس نصحًا يخير المسلم في عصره بين لبسها أو تركها، ولكنه إلزام أخلاقي له بألا يكتسي بغيرها لأن الجبن عار لا يلابسها، ولا يعفى من هذا الواجب إلا اثنان: المرأة والشيخ الهرم الذي أضعفته السنون فترك لبسها، لا خوفًا من هول الحروب ولكن لأنها صارت تثقل جسمه الضعيف:

وما أعجلت عن زرد حذارًا

ولكن المفاضة أثقلتني

أكلت منكبي سمر العوالي

وحمل السابري أكل متني(٣)

ولعل من فضل الدرع على لابسها أنها لا تطرد الجبن من قلبه فحسب، ولكنها تغير قلب خصمه الشجاع فتملؤه هيبة وخوفًا وتصبح المهابة مما قد يكفي المدرع عن قتال من أحجم أو فر منهم:

---

(١) انظر قوله: لو كنت مجدودا لبعت الدرعا / / كيف ألاقي الحرب يوم أدعى. الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٢، وما تقدم.

(٢)نفسه: ص ١٩٥٦.

(٣)نفسه: ص ١٧٠٩.

وقــد أغـــدو بــهــا قــضــاء زغــفًــا
وتـكـفـيـنـي المـهـابـة مــا كـفـتـنـي[1]

ومن أكسبته الدرع مهابتها أجمع الكماة على أنه فارس همام ولم تختلف في بعد همته الأهواء[2]، لكن الحقيقة الأخلاقية التي يكشفها الشيخ لكل قاعد أو هارب لبسها فحركت في عروقه دم الغيرة على الحمى والعرض، أن المنعة تكون بعزته ودفاعه هو لا بحديدها وحلقها، فالفضائل للإنسان لا للجماد:

مــنــعــت بــعــزة ربــهــا ونفـاعــه
لــسـنـا نــقــول لــعـزهـا ودفــاعــهـا[3]

●●● ووجد الشيخ في بعض المعارف والعلوم من الأحكام والمفاهيم ما فتح أمام الصور الدرعية باب التنوع والطرافة، فبدت الدرع بليونتها وقوة نسجها وسبكها مثل أشعار البحتري وأبي تمام[4]، وصارت إذا توافدت السهام عليها فحطمتها مصوتة شاعرًا ينشد من تجمعوا حوله مستنشدين:

إذا ســألــتــهــا الــنــبــع عــمــا تجـنـه
أتــت شــاعــرًا وافـــاه رهــط لـيـنـشـدا[5]

أما الرماح إذا وافتها فإنها تتطاير قطعا تدل على فنائها، كهٍرٍّ ويَدٍ وأَبٍ وفُلٍّ وهي أسماء لا يجوز ترخيمها إذا رخمت صارت (هـ) و(ي) و(أ) و(ف)، فاختفت معانيها لأن حروف الهجاء لا معنى لها، أو تتناثر كبيت شعر فعل لمعرفة وزنه فصار بدون دلالة:

فــلــو كـــان المــثــقــف جـمـلـة اسـم
أبــى الــتــرخــيــم صـــار حـــروف هــاج
كــبــيــت الــشــعــر قــطــعــه لـــوزن
هــجــين الــطــبــع فــهــو بــلا إنــتــســاج[6]

---

(1) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٠.
(2) انظر قوله: وذاك لباس ليس يجتابه الفتى... فتختلف الأهواء في بعد شاوه. نفسه: ص ١٩٠٩.
(3) نفسه: ص ١٩٨٩.
(4) انظر قوله: مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. نفسه: ص ١٨٨٣.
(5) نفسه: ص ١٩١٨.
(6) نفسه: ص ١٧٣٦ – ١٧٣٧.

ويعرج الشيخ على فقه العبادات فيحذر حرف السيف من إثم الحنث إذا أقسم بأنه سيختضب من دم لابسها، لأنها ستكذبه وتمنعه من البر بيمينه:

كـــل حـــلـــيـــف حـــــده حـــالـــف
أن ســـيـــرى مـــخـــتـــضـــبًـــا بـــالـــدم
تـــكـــذبـــه فـــــي قـــولـــه عـــــزة
فـــلـــيـــتـــق الـــلـــه ولا يـــقـــســـم[1]

ولا يختلف الفقهاء في أن المصلي إذا افتقر إلى الماء في أرض مسنتة جاز له التيمم، لكنه يشك في جواز ذلك إذا كان درعه معه، فماؤها قد يكون مبطلًا لتيممه:

وتـــوهـــم أنـــي لا يـــجـــوز تـــيـــمـــمـــي
عـــلـــى قـــربـــهـــا والأرض صـــاد جـــمـــيـــعـــهـــا
وكـــادت قـــلـــوص حـــمـــلـــتـــهـــا حـــقـــيـــبـــة
يـــبـــض بـــمـــاء كـــورهـــا ونـــســـوعـــهـــا[2]

ويعد مالًا في فقه المعاملات كل ما يمتلك ويدخر للانتفاع به[3] وقت الحاجة، بالبيع والمبادلة والرهن والإيداع والإعارة وما أشبه ذلك عينًا كان أم نقدًا، وقد جعل الشيخ للدرع النبيلة جل صور المال الذي ينتفع به، فهي أثمن ما يمكن أن يدخر لوقت الحاجة:

ونـــعـــم ذخـــيـــرة الـــبـــدوي زغـــف
أوان الـــبـــيـــض يـــســـقـــطـــن الأجـــنـــه[4]

وقد تترك وديعة عند غير مالكها من الثقاة ليحفظها لا لينتفع بها، لكن أخوف ما يخاف منه عليها أن يطمع فيها الوديع لنفاستها، فيخون الأمانة وينكرها على صاحبها، ولا ينفع ضمانها إذ ذاك لأنها أغلى من أي مال تضمن به، كما لا ينفع إذا أعيرت للانتفاع بها فلم ترد وبدلت خيانة للعارية بأخرى صدئة ضعيفة النسج:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٥٩.

(٢) نفسه: ص ١٩٩٢.

(٣) وشرطه عند علماء المسلمين أن يكو ن الانتفاع به مباحًا شرعًا. انظر الفقه على المذاهب الأربعة: ٢/١٤٩.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ٢٠٠٢. وانظر قوله: ذخيرة كهل من كهول كأنهم... إذا كان هيج يلبسون السوابيا. نفسه: ص ١٩١٤.

أعــرتــك درعـــي ضــامــنًــا لــي ردهــا

كــصــفــوان لمــا أن أعـــار مــحــمــدا

أضـــاة قـضـاهـا الـقـين مـثـنـى فـبدلـت

بـأخـرى نمـوم صـاغـهـا الـقـين مـوحـدا[1]

وليس رهنها بآمن فقد يضطر صاحبها إذا افتقر إلى استدانة مال ينتفع به فيرهنها، فيستبقيها المرتهن اللئيم لنفسه أو يبيعها بدون إذنه ليأكل ثمنها:

رهــنــت قـمـيـصـي عـنـده وهـــو فـضـلـة

مـــن المـــزن يـعـلـى مـــاؤهـــا بـــرمـــاد

أتـــأكـــل درعـــي أن حـــســـبـــت قـتـيـرهـا

وقـــد أجـــبـــت قـــيـــس عـــيـــون جـــراد[2]

وإنما يخون فيها الوديع والمستعير والمرتهن، لأن مالكها يمكن أن يبيعها وهي حديد ثقيل بوزنها تبرًا، أو يبيع كل مسمار منها بمثقال من ذهب فلا يعد ذلك غبنًا، لأن من يشتريها يجني منها السلامة التي لا يضمنها له المال الوفير:

تــبــايـــع وزنًـــــا مـــن حـــديـــد بمـثـلـه

مـن الـتـبـر إن الـسـتـر أوفـــى مـن المـال

ومـــا غـــبـن الـــغـــادي بـــهـــا ولـــو أنـــه

يمـلـكـهـا عـــين الـــدبـــاة بمـــثـــقـــال[3]

وقد يبذل فيها قطيع يملأ الفضاء من خيار الإبل، وهي لا تكاد لدقتها تملأ قدحا إذا جمعت:

ولـــي عـــجـــب مـــن مـــشـــتـــراة بـهـجـمـة

جـمـعـن خـيـارًا وهـــي تجـمـع فـــي هـجـم[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٦ - ١٩١٨. وانظر قوله: أم كنت أودعتها أخا ثقة... فخان والخون أقبح الشيم. نفسه: ص ١٨٥٢.

(٢) نفسه: ص ١٧١٣.

(٣) نفسه: ص ١٨٢٩ ١٨٣٠.

(٤) نفسه: ص ١٩٩٩.

ولرغبة كل ذي روح من البشر في أن يجعلها لباسًا يقيه من الردى، استوى الفقراء والأغنياء في مساومة مالكها عليها:

واستامها مثر وآخر معوز
ومن الرجال معاوز وملوك[1]

وقد يغرر به فيبيعها بقطعان من الإبل ظانًّا أن غنم ربحًا وفيرًا، ثم يتبين له أنها بيعة وكس مضاعفة الخسارة، لأن اللصوص سيقطعون عليه الطرق لسلبه تلك الإبل فلا يجد على جسمه درعًا تمكنه من التصدي لحرابهم:

إبلاً ما أخذت بالنثرة الحصـ
ـداء ياخسر بائع محروب[2]

والرشيد من أدراك مكمن الخسارة إذا موهت بلون الربح فتوقاها قبل أن تحل به:

لا والذي أطبقهن سبعًا
لا أشتري بالسرد يومًا ضرعا
أأترك الرجع وأبغي الرجعا[3]

إن امتلاك الدرع فضيلة، والتفريط فيها يجب ألا يكون إلا إذا الجأته إلى بيعها فضيلة أخرى ليست إلا إكرام الضيف:

زبد طار عن رغاء المنايا
فاحتسى البيض كارتغاء الحليب
غير أن السوام أقرى لمن جا
ء بليل من صاحب أو جنيب[4]

فإذا كان المالك ممن يتلف الجود ماله نادى مضطرًّا على من يشتريها، وباعها قبل أن يساوم عليها وهو غير أسف لأنه استبدل فضيلة بفضيلة مثلها:

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٣. وفي قوله: «الرجال» إيماء إلى قوله معرضا بالجبناء:

فقدن رجالًا وافتقرن عشية إلى لبس أدراع الحديد على رغم

نفسه: ص ١٩٩٦.

(٢) نفسه: ص ١٨٨١.

(٣) نفسه: ص ١٨٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٨٩٠.

مـــن يـشـتـريـهـا وقـــد قـضــاء الـذيـل

كـلـفـنـي إبـــرازهـــا حـــب الـنـيـــل[1]

ومن يبع درعه ليقري بثمنها ضيفه يكون كمن جعل حياته قرى له، لأنه سيفتقر بعدها إلى ما يقيه من رسل المنايا عندما يلاقيها في معتركات الوغى، وليس بعد الجود فضيلة أو منفعة تستحق أن تبذل فيها الحياة بالتخلي عن الدرع، لأن فضيلة الدفاع عن العرض والدين لا تتأتى إلا بلبسها:

مـــا بـذلـــت فـــي ديـــة ولا مـــهـــر[2]

د – **المحســـوســـات**: وتتعدد المسالك في حقل المحسوسات بتعدد الجوارح التي يدرك بها الإنسان المحيط الخارجي ويتصل به، وما نلاحظه في استثماره لهذه المسالك أن معظم الصور المحسوسة التي رسمها للدرع تعود إلى حاستي البصر واللمس، والمرئيات فيه أغلب وهو الأعمى، وفي ذلك ما يؤكد أنه في وصفه للدروع كان يصدر عن حاسة فنية تجعل الذاكرة الشعرية مرجعها الأول والوحيد أحياناً، فتشبيهها بالماء والغدران جعل الصفاء والبريق واللمعان والتموج كما أوضحت صفات شبه ثابتة فيها، تنوع داخلها الصور أو تفرع منها حسب ما تبصره العين الشعرية منها، فتلألؤها يجعلها قادرة على أن تضيء حتى في أحلك الليالي:

أضـــــاة لا يـــــزال الـــزغـــف مـنـهـا

كـفـيـلاً بـــالإضـــاءة فـــي الـديـــاجـــي[3]

وإنما تستمد هذا البريق من أن صاحبها يحرص على صقلها ودلكها بعكر الزيت حتى لا يخفى عن العين لمعانها:

يـسـقـي الـمـفـاضـة مـا أبـقـى الـسـلـيـط لـه

والـطـرف رسـلاً ومـا لـلـخـور ألـبـان[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٢ – ١٧٧٣. والنيل: الجود والإكرام.

(٢)نفسه: ص ١٩٧٤.

(٣)نفسه: ص ١٧٢٥.

(٤)نفسه: ص ١٩٤٥.

ويعظمها فيرى الأليق بقدرها أن تصقل بدهن البان لنفاسته:

واصبحيها البان الذكي فما أر

ضى لعرضي من السليط ثجيرا[1]

وإذا كان البياض يغلب عليها لصفائها فإنها بما ينتابها تصبح مجمع الألوان، وتشيب لغير هرم فتخضب نفسها بحمرة الدماء:

ذات قتير شابت بمولدها

ولم يكن شيبها من القدم

فما عددنا بياضها هرمًا

حين يعد البياض في الهرم

ما خضبته المهندات لها

ولا العوالي سوى رشاش دم

فاعجب لرؤياك غير ناسكة

قد غيرت بالصبيب والكتم[2]

وعندما تختلط حمرة الخضاب بخضرة البلى يتوهم الرائي أن اللون الأحمر أخضر:

ولدات لها توهم غرًّا

أن حمر العياب خضر الغروب[3]

ولعل الملموسات كانت أقرب الموصوفات في درعيات الشيخ إلى حواسه، فنمو حاسة اللمس لديه جعلته يدرك دلالة وصفها بكثرة المسامير في الموروث الشعري فصور خشونتها:

قضاء تحت اللمس قضاءة

غير قضاء السيف واللهذم[4]

---

(١) الدرعيات/شروح: ص ١٧٩١.

(٢)نفسه: ص ١٨٥٥.

(٣)نفسه: ص ١٨٨٤.

(٤)نفسه: ص ١٧٥٠.

لكنها خشونة ناعمة نعومة لا يجد الشيخ أدل عليها من صورة السابياء أو الغرس وهو الغشاء الأملس الدقيق الذي يخرج مع الولد من الرحم، فمجتاب الدرع في الهيجاء يخال لملاستها ولينها لابسًا سابياء لا يكاد يحس بها اللمس:

ذخـــيــرة كـهـل مــن كـــهـول كـأنـهـم

إذا كـــان هـيـج يـلـبـسـون الـسـوابـيـا[1]

ومن تكامل النقيضين[2] أي الخشونة والنعومة يدرك اللمس أن الدرع دقيقة قوية وليست رقيقة ضعيفة:

دقـــــت ومــــــا رقـــــت ولـكـنـــهـا

جـــاءت كـمـا راقـــك ضـحـضـاح غـيـل[3]

ويولد الشيخ من المرئي والملموس صورة مركبة تصبح بها الخشونة والنعومة مظهرًا طبيعيًّا تبصره العين الشعرية وتلمسه الأيدي وخلايا اللمس في آن واحد، فالسابياء بلطفه وشفافيته دق حتى صار صفحة ماء يصفقها النسيم الرطب ويموجها لنعومتها، وهو ما يجعل العين تلمس النعومة وهي تبصرها:

كـــسـابـيـــاء الـــسـقـــف أو ســافـيـا

ء الـثـغـب فـــي يـــوم صـبـا مـرهـم[4]

إن لطف الدرع حال وجودية يكاد الجسم فيها يتلاشى، فتصبح كل الظروف المكانية اتسعت أم ضاقت قابلة لأن تستوعبها، فهي إذا انتشرت كانت ماء نهر أو مزادات تسيل فوق كل مكان فتغطيه، لكنها إذا طويت جمعت كلها في قدح شراب:

إذا طـويـت فـالـقـعـب يـجـمـع شـمـلـهـا

وإن نـثـلـت ســالـت مـسـيـل ثـمـــاد[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤ وانظر قوله في ص: ١٧٢٧: يقضب عنه أمراس المنايا... لباس مثل أغراس النتاج.

(٢) انظر قوله: وقد أغدو بها قضاء زغفًا... وتكفيني المهابة ما كفتني. نفسه: ص ١٧١٠. القضاء: الخشنة، والزغف: اللينة.

(٣)نفسه: ص ١٩٣٢.

(٤)نفسه: ص ١٧٥٢.

(٥)نفسه: ص ١٧١٥.

فصارت جرعة شرب لا تروي ظمأ عطشان:

تلك في الطي قدر مشـ ـــرب ظمآن صاد

ثم في النشر غسل أشـ ـمط مفني المزاد[1]

والبرودة في الدرع طبيعة يدركها اللمس، وقد توافق هذه البرودة قر الشتاء فتصير إذا نشرت نهرًا متجمدًا:

مضاعفة في نشرها نهي مبرد ولكنها في الطي تحسب مبردا[2]

وقد وجد الشيخ في ارتطام الأسلحة بالدرع مسلكًا يغني الصور السمعية كما أغنى الصور المرئية، فذباب السيوف إذا وضعت عليها يشدو[3]، وثعالب الرماح تصيح كربًا كلما لمستها كأنها طيور تطرب مبتهجة [4]، أو محتضر لصدره حشرجة كخرير الماء[5]، وقد تنق هذه الثعالب نقيق الضفادع في الظلام [6] أو تضغي إذا قاربتها، فيتنادى القوم بها متوهمين إياها ثعالب حقيقية. وعندما توقع حلقها نصال الأسنة في شركها يسمع لها حديث شكوى وهي تستعطفها متألمة، لكن بلغة مهينمة لا يفهمها السامع:

هينمة الخرصان في عطفها هينمة الأعجم للأعجمِ[7]

وتشترك الألفاظ ومعانيها فتنسب الدروع البيضاء إلى الماذي أي العسل الأبيض لأن الرماح العواسل تقصدها، لكن طمعًا في جني الدماء لا الشهد، والعسل وإن

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٤.

(٢)نفسه: ص ١٩١٧.

(٣) انظر قوله: وما هي إلا روضة سدك بها... ذباب حسام في السوابغ شادي. نفسه: ص ١٧١٦.

(٤) انظر قوله: تصيح ثعالب المران كربا... صياح الطير تطرب لابتهاج. نفسه: ص ١٧٢٣.

(٥) انظر قوله: كنوى القسب كدت تسمع في الآ... خر منها للموت مثل القسيب. نفسه: ص ١٨٨٦.

(٦) انظر قوله: غدير نقت الخرصان فيه... نقيق علاجم والليل داجي. نفسه: ص ١٧٢٤.

(٧)نفسه: ص ١٧٦١.

اختلفت ألوانه لا يدركه الذوق إلا بطعمه الحلو الطيب، ورغم ولع الذباب به فإنه ذباب السيوف وحده يروم ذوق مانيتها:

لمــاذيــة بـيـضـاء مــا رام ذوقـهـا
نبـاب سـوى مـا أخـلـصـتـه المــداوس[1]

وقد شهر الهذليون لكثرة النحل والعسل في مراعيهم بالخبرة في جني العسل وجمعه، ورغم ذلك لا يطمعون في الدروع الماذية لأن عواسل القنا وحدها تجرؤ على الاقتراب منها:

مـــاذيـــة هـــم بـــهـــا عـــاسـل
مـن الـقـنـا لا عـاسـل مـن هــذيـل[2]

وليس يعلم أسميت الدرع باسم العسل لمشاركتها إياه في الحلاوة أم لأنها حلوة حقيقة، فالذي يروم ذوقها ينثني وقد كسرت أسنانه قبل أن يميز الذوق طعمها، فإن ذاقها ذاق مرارة الموت عليها فلم يعد ليخبر بحقيقة المطعم:

تـــزاحـــم الـــــزرق عـلــى وردهـــا
تـــزاحـــم الـــــورد عــلــى زمـــزم
لا مـــرة الـطـعـم ولا مـلـحـة
وكـــيـــف بـــالـــذوق ولـــم تـعـجـم
مـــا هـــم فـــي الــــروع بـهـا ذائـــق
إلا انـثـنـى عـنـهـا بـفـي أهـتـم
كـــلاهـــم شـيـئـا أبــــى وشـكـه
إخـــبـــاره بـــالـصـدق فـــي المـطـعـم
فـلـيـنـفـر الـهـنـدي عـــن مــــورد
مـنـظـره كـالـلـجـة الـعـيـلـم[3]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٥٧. وانظر قوله في (ص ١٨٨٣):

تلك مانية وما لذباب الصـ ـيف والسيف عندها من نصيب.

(٢) نفسه: ص ١٩٣١.

(٣) نفسه: ص ١٧٦٤ ١٧٦٥.

ويبدو أن حاسة الشم لم تجد لها مكانًا في بناء الصور الدرعية، فالعين تدرك ألوانها واللمس يحس بنعومتها والأذن تسمع هينمتها والذوق يتبين مرارتها، لكن الشم لا يعلم لها رائحة، ولذا نجد الشيخ يدعو جارته إلى حفظها في المسك وصقلها بالبان الذكي، وإعداد عبير العطور الزكية لجلائها حتى تصبح لها رائحة تشم وريًّا تفوح فيفوح معها ذكر لابسها:

هي حصني يوم الهياج فعديـ

ـها عن الآس واستعدي العبيرا[1]

إن الدرعيات من حيث هي ديوان مقصور على الوصف المستقل تفتقر إلى تنوع الأغراض الذي بنى عليه الشيخ سقط الزند في مرحلة انتسابه إلى الشعر، وهو ما ضيق مجال البناء النوعي النمطي للمعاني الذي تستمد منه وجودها أغراض المديح والنسيب والفخر والعتاب وما يلحق بها من فنون الشعر المعروفة.

وما زاد المجال ضيقًا أن الوصف كما ذكرت - كان مقصورًا على موضوع واحد هو الدرع، لكن لعبة المسالك الدلالية لم تكشف عن قدرته على إغناء الوصف ومجانبة التكرار الممل فحسب، ولكنها كشفت أيضًا عن أنه استطاع عندما قرر العودة إلى الشعر المجود في آخر حياته بنظمه ديوان الدرعيات، إن يبني التجويد على غرض واحد ذي مقصد أخلاقي نبيل، غير مفتقر إلى رذائل الأغراض الأخرى التي طلق بسببها الشعر وتاب منه عند عودته من بغداد.

****

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٢. وانظر قوله قبل هذا البيت: واصبحيها البان الزكي فما أر... ضى لعرضي من السليط ثجيرا. نفسه: ص ١٧٩١.

فهرست المحتوى

****







مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014



مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

نظرية الشعر لدى أبي العلاء المعري
بين التصور والإنجاز

القسم الثالث
شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل

الجزء الثاني

د. محمد الدناي

الكويت

2014





التدقيق الطباعي

مناف الكَفري

الصـف والتـنـفيـذ

أحـمـد متولـي　　　أحـمـد جاسـم

عــلاء محـمـود

الإخراج وتصميم الغلاف

محـمـد العـلـي

تصدر هذه الطبعة بمناسبة انعقاد الدورة الرابعة عشرة للمؤسسة

«دورة أبي تمام الطائي»

واحتفال المؤسسة بيوبيلها الفضي (١٩٨٩ - ٢٠١٤)

مراكش/ المغرب

٢١ - ٢٣ أكتوبر ٢٠١٤

هــاتــف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

ثانيًا: البناء الكمي للمعاني: التنضيد والهيكلة(*)

يشارك هذا البناء البناء النوعي في توجيهه للمعاني الشعرية، لكنه يختلف عنه باهتمام الشاعر فيه بتنظيم الحيز الشعري الذي ستشغله وتوزع داخله، لا بالأغراض الذي ستولد منها، وإذ كان صوغ الجمل الشعرية داخل الأبيات بناء ثالثًا تنظمه قوانينه الخاصة به كما سنرى، فإن تداخل البناءين وتعارض قوانينهما كانا من أهم مصاعب النظم التي حرص الشعراء على تجاوزها ووقف النقاد عند مشكلاتها.

I - من البيت إلى القصيدة: إشكالية الاستقلال والتعلق

يقسم الشيخ ناظرًا إلى أرسطو أبيات الشعرإلى (أربعة أضرب: بيت فارد وهو الذي ليس بعده شيء ولا قبله، وبيت فاتح وهو المبتدأ به وبعده بيت آخر، وبيت واسط وهو الذي قبله بيت وبعده بيت، وبيت خاتم وهو الذي يكون آخر الأبيات. وكل بيت يسأل عنه فإنه لا يخلو من أحد أمرين، إما أن يكون معناه قد كمل فيه، وإما أن يكون معناه يكمل في الذي بعده أو الذي قبله أو فيهما جميعًا ...)[1]، وهو تقسيم يدل على أن البيت في تصوره النقدي للشعر- نواة لبناء دلالي مفتوح يكون فيها (أي البيت) في مرحلة أولى نهايةً لنفسه، وفي مرحلة أخرى لبنةً لبناء أوسع تغير فيه وجهة رصف المعاني وتوزيعها.

وقد تقصر هذه النواة فتكون شطرًا[2] أو مصراعًا في الأبيات المنهوكة والمشطورة أو الأبيات المصرعة، كما يفهم من قوله مشيرًا إلى الشعر: (ولم يأت عنها بيت من ذلك ولا مصراع)[3]، لأن المصراعين بمنزلة البيتين[4]. والمقصود من تغير الوجهة أن الشاعر

(*) تابع/ المبحث الثاني: بناء المعاني ونظمها في المتن الشعري العلائي. أولًا: البناء النوعي: الأغراض الشعرية. انظر: القسم الثالث، شعرية المنجز: تأثير الانتساب وورطة البدائل، الجزء الأول.

(١) رسالة الملائكة: ص ١٩٧. وانظر عن تأثره بأرسطو: ما تقدم: القسم الأول، وفن الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر رسالة الملائكة: ص ١٩٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ١٦٢.

(٤) انظر معجز أحمد: ص ٢٤٠.

في البناء الكمي للمعاني ينحو منحيين: أولهما أفقي تتحكم فيه الجملة العروضية وترسم حدوده الدلالية بجعل أول البيت بداية لها وقافيته نهايتها النظرية، ونستعير من القدماء مصطلح النظم للإشارة إلى هذا البناء الموسوم بأنه أفقي. والثاني عمودي يتداخل في توجيه دلالاته التراكم العددي والتجاور والتضام والتماسك والتكامل المنطقي، بدءًا من أبسط وحدة فيه واعتمادًا عليها وهي البيت، وانتهاء عند هيكل منضد بسيط أو مركب، ونعبر عن هذا البناء العمودي بمصطلحي التنضيد والتقصيد مستعارين من أبي العلاء[١] وابن قتيبة[٢].

ويبدو أن تأرجح البيت الشعري بين كونه نهاية البناء الأفقي وكونه ركنًا في البناء العمودي، جعل العلماء والنقاد يختلفون في تحديد المفهوم النقدي الدقيق لاستقلال الأبيات والتفرقة بين ما يعاب من تعلقها بعضها ببعض وما يقبل، فقد ذهب ثعلب إلى أن أقرب الأبيات إلى عمود البلاغة ما كان صدره غير منوط بعجزه، وفُهم معنى أوله قبل الوصول إلى آخره[٣]، وافتخر القاضي الجرجاني بأن أبيات قصائده يستقل كل واحد منها بنفسه[٤]، وصرح المرزوقي بأن العرف في بناء الشعر (أن يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر إلى غيره إلا ما يكون مضمنًا بأخيه، وهو عيب فيه)[٥]، ومدح الثعالبي إحدى ميميات أبي الطيب بأن الغالب على أبياتها استقلال كل واحد منها بنفسه، وفي كل ذلك ما يدل على أن أغلب النقاد كانوا يذهبون إلى أن خير الشعر ما لم يتعلق بيت منه ببيت آخر[٦].

---

(١) انظر إشارته إلى تنضيد ذي الرمة لبائيته: الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠.

(٢) ولنظر قوله: (وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد...). الشعر والشعراء: ٧٤/١.

(٣) انظر قواعد الشعر: ص ٨٨، وقارن هذا الرأي باستقباح قدامة استدعاء القافية والتكلف في طلبها بعد تمام المعنى (نقد الشعر: ص ٢٥٤)، وبما قاله ابن رشيق عن الاستدعاء في باب الحشو وفضول الكلام: العمدة: ٦٩/٢.

(٤) انظر قوله: ترى كل بيت مستقل بنفسه... تباهى معانيه بألفاظه الغر. يتيمة الدهر: ٢١/٤.

(٥) شرح الحماسة للمرزوقي: ١٨/١.

(٦) انظر الموشح: ص ٣٦.

وقد سوغ بعضهم هذا الاستقلال في شطري البيت نفسهما إذا كان مصرعًا (لأن المصراعين بمنزلة البيتين، فكما يجوز أن يكون أحد البيتين منقطعا عن الآخر فكذلك المصراعان، وقد ورد مثل ذلك في الأشعار)(١)، وربما ورد في غير المصرع(٢). وعد علماء القوافي وبعض النقاد تعلق الأبيات بعضها ببعض عيبًا مخلًّا بالبناء الشعري سموه(٣) التضمين والبتر(٤) والإغرام(٥) والسلسلة(٦)، ووسع بعض المتأخرين شبهة هذا العيب فدعا المترسلين إلى وجوب تجنبه حتى في الكلام المسجع، ونبه على مجيئه في نثر أبي العلاء رغم علو قدره في الترسل(٧)، لكن خبرة المتأدبين والنقاد المتذوقين بصناعة الشعر جعلتهم يفرقون كما أوضحت من قبل(٨) بين التعلق المعيب الذي تستقل فيه الأبيات بجملها النحوية الصغرى، وتتكامل معانيها الموزعة بين الأبيات فيعد ذلك تفريعا مقبولا(٩)، وبين تعلق الافتقار والاقتضاب الذي يوزع فيه ركنا الجملة الواحدة وقيودها، أو حروف(١٠) كلمة القافية على أكثر من بيت واحد فيكون معيبا(١١).

وقد تبين في الدراسة المفصلة لقوافي الشيخ وتصوره النقدي لبنائها، أنه لم يصرح بما يفيد أن التضمين كان لديه من عيوب القافية، وأنه كان يعد ضمنيًّا الاستقلال والتعلق في أبيات الشعر أصلين متكافئين في النظم لا يستغني عنهما

---

(١) انظر معجز أحمد: ١/٢٤٠.

(٢) انظر عيار الشعر: ص ١٣٠ – ١٣١.

(٣) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٥) الفصول والغايات: ص ٤٤٦، وزجر النابح: ص ٦٨.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٤٤٣ و٤٤٦، والصاهل والشاحج: ص ٦٩٤.

(٧) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٤٤.

(٨) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٩) انظر إشارة الدماميني إلى الفرق بين التضمين والتفريع في العيون الغامزة: ص ١٠٣.

(١٠) انظر الأبيات اللامية المبنية على «أل» التعريف قافية، بينما تأتي الكلمة المعرفة في أول البيت اللاحق: الصاهل والشاحج: ص٦٩٨.

(١١) انظر تتبع الدكتور العمري لمختلف أنواع التعلق في كتابه البنية الصوتية: ص ٢٣١.

شاعر مُقَصِّد، إلا أن يتكلف فيبالغ في إظهار قدرته على صون استقلال الأبيات من التعلق بجعل هذا الاستقلال أحيانًا صفة لصدور الأبيات وأعجازها، أو يفرط في تعليق بعضها ببعض حتى يحوج أحيانا أول الكلمة إلى آخرها[١].

أما ما بعد عن التكلف من المنظوم فقد يجتمع فيه من المعاني ما يبين في البيت الواحد[٢] المستقل، وما يستودع في البيتين[٣]، وما يبدأ به في البيت ثم لا يعرف تمامه إلا بعد عدة أبيات[٤]. وأقوى الأبنية لدى الشيخ ما كانت الأبيات فيها مستغنية بنفسها، (فإن اجتمعت عظمت الفائدة، وإن افترقت فكل بيت منها له غناء)[٥] كقول زهير:

ومــن لا يــذد عــن حــوضــه بــسلاحــه
يــهـدم ومــن لا يـظـلـم الــنــاس يظـلم

وكذا ما بعده من الأبيات، فـ (كل واحد منها له معنى تام وفائدة كاملة)[٦]. ودون ذلك في القوة الأبيات التي (يتصل بعضها ببعض فإن افترقت ذهبت منها الفائدة)[٧]، وأضعفها ما يبطل معنى كل واحد منها إذا انفصل عنها[٨]. ويستنتج من تنوع المصطلحات التي يصف بها الشيخ الأبيات المستقلة والمتكاملة، أنه يفرق في تصوره لتنضيد القصائد والمقطوعات بين الاتصال أو التعلق النحوي الذي يخل الانفصال

(١) انظر قول القائل في الفصول والغايات (ص ٤٤٧):

أبا بكر لقد جاءتـ... ك من يحيى بن منصو

ر الكاس فخذها منـ... ه صرفا غير ممزو

جة جنبك الله... أبا بكر من السو

وانظر إشارة الخفاجي إلى أن المبرد سمى ذلك المجاز. سر الفصاحة: ص ١٨٦.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٤.

(٣) نفسه: ص ٤٨٤.

(٤) نفسه: ص ٤٨٤.

(٥) نفسه: ص ٦٩٧ – ٦٩٨.

(٦) نفسه: ص ٦٩٧. وانظر بيت زهير في جمهرة أشعار العرب ٢٠٦/١.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ – ٦٩٩.

(٨) الصاهل والشاحج: ص ٦٩٨ – ٦٩٩.

بمعانيه المقصودة، والتعلق المعنوي الذي يسمح للمنشد بالوقف عند آخركل بيت مكتفيا بنهايات الجمل الصغرى، والاجتماع الذي لا يحتاج فيه الشاعر لضم الأبيات المستقلة بعضها إلى بعض إلا إلى ألفاظ يسيرة يذكرها فيلتئم له الشعر[1].

وإذا كان استقلال البيت في قصائد الشيخ يدل على سلوكه مسلك جمهور الشعراء في النظم، فإن ذلك لا يعني أنه كان يرفض التعلق ويستضعفه إذا ما تطلبه التنضيد، فقد كشف هو نفسه في شرحه لسقط الزند عن مجيئه به في شعره[2] غير مبال بكونه معنويًّا كما يتبين في قوله شارحًا بيت السقط:

ترى العود منها باكيًا فكأنه

فصيل حماه الخلف رب عيل

(وقوله: ترى العود... معنى هذا البيت بما تقدم متعلق)[3]، أو كونه نحويًّا يفتقر فيه المسند إلى المسند إليه وهما ركنان في الجملة لا تتم الفائدة بدونهما كما يتضح من قوله يشرح بيتي السقط:

ولقد أظل تظلني وصحابتي

والشمس مثل الأخزر المتشاوس

خيل شوامس في الجلال إذا هفت

ريح وأن ركدت فغير شوامس

(ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله لأن خيلًا في أول البيت فاعل تظلني) [4].

لقد تميز ابن طباطبا من جل النقاد في بسطه لمعايير عمل الشعر بدعوته الشاعر إلى الحرص على سلامة وحدة القصيدة وتماسكها، إذ أحسن الشعر لديه (ما ينتظم القول

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٢٧.

(٢) المستغرب أن صاحب شاعرية أبي العلاء يذكر في الصفحتين ١٩٣ – ١٩٤ أن النقاد لم يهتموا بعلاقة الأبيات بعضها ببعض، وأن المتأمل في أشعار السقط (لعله يقصد شروح أشعار السقط) لا يكاد يعثر فيها على أية إشارة إلى التضمين، بينما الحقيقة أن الشراح أكثروا من الوقوف عند أبياته السقطية المعلقة. وقد صرح الشيخ نفسه بأنه علق بعض الأبيات بعضها ببعض. انظر الهامشين اللاحقين.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٤٩ أ / تحقيق: ص ١٤٥، وانظر ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦. وانظر بيت السقط في شروح: ص ١١٧٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ١٨ أ / تحقيق: ص ٥٠. وانظر البيتين في شروح: ص ٤٠٧ ٤٠٨.

فيه انتظامًا يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا انفض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس كفصول الرسائل القائمة بنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم، لا تناقض في معانيها ولا وهي في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقًا بها مفتقرًا إليها)[1].

ويبدو أن الشيخ في تصوره للكتابة الفنية والأدبية مطلقا كان ينظر إلى هذه الدعوة، ويراعي أبعادها الفنية والمنطقية في ما ينجزه ويصنفه، فقد عد من مظاهر الضعف في كل كتابة عدم الجمع بين آخر الكلام وأوله، وإغفال النظر في معنى ما قيل[2]. وقد رام ابن فضل الله العمري التدليل على قوة بيانه بانتقاء فقر من رسائله فاستعصى عليه ذلك، فأثبت رسالةً بأكملها معتذرا بقوله: (وأثبتنا هذه الرسالة بجملتها لاتساقها واتفاقها، وهي كبنيان لو أخذت منه لبنة لانقض، وسلك أو انحل منه طاق لتداعى فيه النقض، وكعقد لو انفرطت درة منه لارفض، وكصف لو نقل منه واحد لتخلى عن البعض)[3].

إن التعلق لدى الشيخ لا يبدو عائقًا يخل بكمال البناء العمودي إذا أحكم الشاعر تنضيده، لأن التنضيد لديه لا يقوم على قابلية البيت للاستقلال والتعلق والاتصال والتضام فحسب، ولكن على كونه أيضًا أسلوبًا في الصياغة يهدف إلى سبك المعاني في قالب دلالي، يختص بالتئامه وتماسكه الفني المنطقي أيًّا كانت الوسائل التي يتوسل بها الشاعر لإيجاد هذا التماسك وتقويته. ولعل في بعض عناصرعمود الشعر

---

(١) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٠.

(٣) مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٥٦.

الذي حاول ابن طباطبا والآمدي والجرجاني والمرزوقي أن يجعلوا له[1] مفهومًا نقديًّا مدرسيًّا، صورةً لهذا التنضيد الذي أشار إليه أبو العلاء. لقد اعتقد بعض نقاد العصر الحديث[2] أن افتقار القصيدة العربية القديمة إلى الوحدة العضوية التي ذكرها أرسطو كان مظهر ضعف فيها، لأن الأبيات تكون فيها مفككة غير ملتئمة بعضها ببعض فيسهل تقديمها وتأخيرها وإسقاطها، والصياغة الشعرية لديهم نقيض هذا. والنقيض الذي يختزلونه في مصطلح الوحدة العضوية يجدونه في تماسك وحدات القصيدة، واختلال دلالاتها عند أول محاولة لزحزحتها عن موقعها من البنية، وهذا الذي يعدونه مظهر الجودة والاكتمال في البناء الشعري هو نفسه ما عده القدماء تضمينًا واختلالًا معيبًا، وقد حاول ابن طباطبا[3] التنبيه على أهميته وفائدته في صناعة الشعر فلم تجد نظريته صدى لدى عشاق الأبيات المستقلة.

ولنسبية الجودة والاختلال في الاستقلال والتعلق على السواء، حاول الشيخ تجاوز ملابسات هذه الثنائية إلى وحدة التنضيد التي تجتمع فيها كل خبرات التنسيق والتأليف، مستمدة من قوة النفس الشعري الذي يجعل القصيدة تأتلف عند الشاعر العربي متناغمة تناغمًا خالصًا، (قبل أن تصير وزنًا وقبل أن تصير كلمات)[4].

إن البناء العمودي لدى أبي العلاء نسق فني يرسم الشاعر حدوده المنطقية القصوى قبل أن ينصرف إلى مختلف بنياته الدلالية، لجمعها وضمها إلى نظائرها أوتعليقها ووصلها بعضها ببعض، معتمدًا على كل أساليب اللحم المنطقي والربط النحوي التي تسعفه بها قوانين اللغة الشعرية وأنظمتها. وإذا كان الحذف والإسقاط

---

(١) انظر علي التوالي: عيار الشعر: ص ٢٠، والموازنة: ١٢/١، و١٨، والوساطة: ص ٣٣، وشرح الحماسة: ٨/١.

(٢) انظر مثلًا كارل بروكلمان (تاريخ الأدب العربي: ٦١/١)، وشوقي ضيف (النقد الأدبي الحديث: ص ١٥٤ ١٥٥)، ويوسف خليف (الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص ٢٦٢)، وبدوي طبانة (معلقات العرب: ص ٤٠٢)، وسيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية: ص ٢٨)، وانظر الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ص ١٤٨.

(٣) انظر عيار الشعر: ص ١٣١.

(٤) التماسة عزاء بين الشعراء: ص ١٥٤.

يعد كما سنرى سبيل الشاعر أو الناقد إلى اختبار مدى قوة التماسك الداخلي الذي يقود إليه التعليق والوصل، فإن براعة الاستهلال تعد الأسلوب الذي يكشف عن أن تماسك النسق يمكن أن يظل قويًّا حتى عندما يختفي التعلق، وتكون الأبيات كلها مستقلة بعضها عن بعض.

II - من التنضيد إلى الهيكلة: امتداد التقصيد والتقطيع

تبدو الهيكلة في الشعر العربي النهاية النظرية التي ينتهي إليها تنضيد المعاني، وتبدأ معالمها في البروز عندما يأخذ الشاعر في التحول إلى المزاوجة بين رصف الأبيات ولحمها، وبين بناء الوحدة أو الوحدات الدلالية الكبرى وتوزيعها لإنجاز المقطوعة أو القصيدة.

وإذا كان بناء التقطيع والتقصيد يظهر لدى كل شاعر سابق لأبي العلاء، على مستوى المقطوعة أو القصيدة في ديوانه الوحيد الذي يضم كل منجزه الشعري مُقَصِّدًا كان أم مُقَطِّعًا، فإن ذلك قد تجاوز في متن الشيخ - متأثرًا بتحولات الإنجاز - المقطوعة والقصيدة ليتحقق على مستوى كل ديوان من دواوينه، وهي ظاهرة جديدة ارتبط تاريخها بمنجز أبي العلاء.

وأقصد بذلك أنه نحا في بعضها منحى تقصيديًّا يعتمد على التركيب، وفي بعضها الآخر منحى تقطيعيًّا يقوم على التنضيد، أو يتأرجح بينهما[1] داخل الهيكل البسيط الموحد، ولذا نعتبر دراسة البناء العمودي في منجزه الكبير دراسة لنموذجية البناء المرتبطة بكل ديوان قبل أن تكون دراسة للقصائد والمقطوعات، متوسلين إلى ذلك بتتبع بعض آليات التنضيد والهيكلة التي لجأ إليها الشيخ لبناء ما لم يَضِعْ من دواوينه، وأعني السقطيات واللزوميات والدرعيات.

---

(١) أي بين التقصيد والتقطيع.

١ - **بناء السقطيات**: ينفرد سقط الزند كما تبين بأنه الديوان الذي انتسب به الشيخ إلى الشعر المجود وأكاذيبه غير مبال بسلطة الأخلاق وأحكامها، وتختص قصائده بأنها كانت ثمرة لتباديه الفني وانتسابه إلى مذهب القصيدة البدوية الحضرية التي ورثها عن صفييه أبي تمام وأبي الطيب، ولذا يعد بناء السقطيات لديه الصورة المثلى التي يمكن أن ينتهي إليها الشعراء المجودون في تنضيد القصائد وتقصيدها، ففاعلية الغريزة والخبرة بالتجويد لم يجدا بعد توبته من الشعر- متنًا موزونًا يتلاحقان فيه فيثمران ما أثمراه في مرحلة السقط، لأن نبذه الأخلاقي للمديح وباقي الأغراض المشهورة في مرحلة العزلة أغناه بل منعه من أن يعود مرة ثانية إلى بناء القصائد، رغم أنه عاد في آخر حياته الشعرية والطبيعية إلى تجويد التنضيد في ديوان الدرعيات، وهذا ما يجعل الحديث عن التقصيد في موزونه حديثًا ضمنيًّا عن السقطيات، لأنها كانت الوجه المكتمل الأدل على أصول الصناعة الشعرية المجودة في منجزه الشعري الكبير.

أ - فنية التنضيد: قد يكون أطرف ما في نظرية ابن طباطبا الشعرية اعترافه وهو يخالف النقاد بدعوته الشعراء إلى المحافظة على وحدة القصيدة وتسلسل أبياتها[1]، بوجود مرحلة نظمية أولى يكون فيها الشاعر مجبرًا على بناء الأبيات مستقلة، (فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكًا جامعًا لما تشتت منها)[2]، وهو بذلك يسلم بوجود نوعين من الأبيات: أبيات مستقلة المعنى تكون هي الأصل في النظم، وأخرى كالزائدة تكون وظيفتها مجرد التوفيق والجمع بين الأولى لتشتتها.

---

(١) عيار الشعر: ص ١٣١.

(٢) نفسه: ص ١١.

وإذا كان قد ربط هذا الاستقلال بالمرحلة السابقة لإخراج القصيدة إلى المتلقي، فإن حقيقة المتن الشعري العربي تؤكد أن الأبيات المستقلة تظل لدى جل الشعراء أصلاً ثابتًا في النظم جُمِعَ إلى التعلق أم لم يُجْمَعْ. ويبدو من تتبع البطليوسي والخوارزمي للأبيات التي وردت في السقطيات معلقة بما قبلها أو بعدها، ووقوفهما عندها في شرحهما للسقط أنهما كان يعدانها هي الاستثناء في البناء بالقياس إلى ما ورد منها مستقلًّا بنفسه، وإن كان الشيخ قد جعل الاستقلال والتعلق نظريًّا أصلين شبه متكافئين[1] في الكتابة الشعرية.

إن الجامع الأول لمعاني المقطوعة أو القصيدة لدى الشيخ هو الحزام المنطقي المحكم الذي يقيد به حقول المعاني ذهنيا عند بدء النظم مراعيًا المقام والمقصد، فيمنعها من أن تند أو أن يتسلل إليها ما يستعصي إلتئامه بها، ويمكن أن نحصر أساليب التنضيد في سقطياته في ثلاثة أنماط كبرى: الإغناء واللحم والتعليق.

● **الإغـــنـــاء**: والمقصود به – حسب اصطلاح الشيخ نفسه – جعل البيت ذا غناء يضمن استقلاله بمعناه، مع قابليته لأن يجتمع مع غيره اجتماع تجاور لا اجتماع تعلق واتصال، لعدم وجود رابط ملفوظ يلحمها كما يتضح من قوله:

فــلا وأبــيــك مـــا أخـــشـــى انــتــقــاضًــا
ولا وأبــيــك مـــا أرجـــو ازديـــادا
لـــي الــشــرف الـــذي يــطــأ الــثــريــا
مـــع الــفــضــل الـــذي بــهــر الــعــبــادا
وكـــم عـــيــن تـــؤمـــل أن تـــرانـــي
وتــفــقــد عــنــد رؤيـــتـــي الـــســـوادا
ولـــو مـــلأ الـــســـهـــا عــيــنــيــه مـــنـــي
أبـــر عـــلـــى مـــدى زحـــل وزادا

(١) لأنه وإن عد استقلال الأبيات قوة في البناء لا يعد تعلقها بعضها ببعض ضعفًا فيه. انظر ما تقدم في الصفحات القريبة.

أفــــل نـــوائـــب الأيـــــام وحــــدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا[1]

فهذه الأبيات المستقلة بمعانيها يمكن أن تروى بتغيير ترتيبها الرواية التجريبية الآتية أو أية رواية أخرى، أو يحذف بعضها، فلا يتأثر بناء المقطع ولا دلالتها الفخرية النمطية:

لـــي الــشــرف الـــذي يـطـأ الـثـريـا

مـــع الـفـضـل الـــذي بـهـر الـعـبـادا

أفــــل نـــوائـــب الأيـــــام وحــــدي

إذا جـمـعـت كـتـائـبـهـا احـتـشـادا

ولـــو مـــلأ الـسـهـى عـيـنـيـه مـنـي

أبـــر عـلـــى مـــدى زحـــل وزاد

فـــلا وأبـــيـك مـــا أخـشـى انـتـقـاصًـا

ولا وأبـــيـــك مـــا أرجـــو ازديـــادا

وكــــم عـــين تـــؤمـــل أن تــرانـــي

وتـفـقـد عـنـد رؤيـتـي الـســوادا

ولعل الرابط الوحيد الذي يمكن الحديث عنه في الإغناء هو الرابط الذهني المنطقي الذي يستخلص من وحدة المقصد والغرض، كأن تكون المعاني فخرًا أو مدحًا أو غزلًا أو وصفًا لموضوع بعينه، لكن ما يلاحظه الدارس أن هذا النوع من البناء قليل نسبيًّا في سقطياته، وما ورد منه في ثناياها قصير محدود الأبيات لا يكاد يُعثر عليه إلا ببحث متأن[2].

●● **اللحـــم**: وهو منزلة وسطى بين الاستقلال والتعلق، لوجود رابط ملفوظ يؤلف بين الأبيات لكن دون أن يؤثر في خصيصة الاستغناء، لأنها تظل قابلة لأن تغير

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٦٧ – ٥٧٠.

(٢) انظر مثلًا قوله: ولو جرت النباهة... إلى قوله: نسيت أبي.... س. ز / شروح: ص ١٣٧٤ – ١٣٨٠.

مواقعها بالتقديم والتأخير دون أن يكون ذلك مخلًّا بتكامل معانيها، وهو ما لا يتأتى إلا إذا كان الرابط الملفوظ لا يلزم بترتيب الأبيات وتعاقبها، كواو العطف الجامعة وضمير الخطاب المشترك الذي نجده في مثل قوله ناسبًا:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلال

وفي النوم مغنى من خيالك محلال

معانيك شتى والعبارة واحد

فزندك مفتال وطرفك مغتال

وأبغضت فيك النخل والنخل يانع

وأعجبني من حبك الطلح والضال

وأهوى لجراك السماوة والقطا

ولو أن صنفيه وشاة وعذال

حملت من الشامين أطيب جرعة

وأنزرها والقوم بالقفر ضلال

يلوذ بأقطار الزجاجة بعدما

أريقت لما أهديت في الكثر أمثال

فسقيًا لكاس من فم مثل خاتم

من الدر لم يهمم بتقبيله خال(1)

فالأبيات تبدو ملحمة ملتئمة بعضها ببعض لأن الضمير يتجه فيها كلها إلى مخاطبة نفس المحبوبة، إلا أن التئامها لا يمنع من تغيير ترتيبها، فإذا نحن استثنينا البيت الأول الذي يفرض تقدمَه التصريعُ لا المعنى، أمكن ترتيب الأبيات الترتيب المقترح الآتي أو غيره دون أن نحس بأي تغير في المعنى أو اضطراب:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ

---

(1)نفسه: ص ١٢١١ – ١٢١٨.

حملت من الشامين أطيب جرعة

وأنزرها والقوم بالقفر ضلال

معانيك شتى والعبارة واحدٌ

فزندك مفتال وطرفك مغتال

وأهوى لجراك السماوة والقطا

ولو أن صنفيه وشاة وعذال

وأبغضت فيك النخل والنخل يانع

وأعجبني من حبك الطلح والضال

فسقيًا لكأس من فم مثل خاتم

من الدر لم يهمم بتقبيله خال

يلوذ بأقطار الزجاجة بعدما

أريقت لما أهديت في الكثر أمثال

ويتبين من سعة الحيز الذي يشغله اللحم في بناء السقطيات أنه يُعَد كميًّا المكافئ الحقيقي للتعليق من حيث الإنجاز.

●●● **التعليق**: يتبين من أسلوب الشيخ في الإغناء واللحم أنه كان يملك خبرة فنية عالمة بصوغ الجمل النحوية وإخضاعها لسلطة الجمل العروضية وقوانينها، وفي مثل هذه الخبرة ما يغني الشاعر عن تعليق الأبيات بعضها ببعض، ويجنبه شبهة وصلها إذا ما كان يعد اتصالها مظهر قصور في الشاعرية، لكن ما تكشف عنه القراءة السريعة لأية سقطية من سقطياته أنه كان يختار اختيار القاصد الخبير الجمع في القصيدة الواحدة بين الأسلوبين السابقين وبين التعليق المحكم، ليؤكد بذلك أنه لا يعده عيبا في النظم إذا لم نفهم منه أنه يعده من محاسن النظم.

والتفسير الذي نجده لميله إلى هذا الأسلوب أنه كان يجده وسيلة الشاعر إلى إحكام بناء قصائده، وختمها بخاتم يصون نظام معانيها ويمنع المنشدين والنساخ والشراح من التصرف فيه والعبث به.

وقد أبان في زجر النابح عن أن من تأولوا عليه في لزومياته فعلوا ذلك وهم يجهلون أن ما بدا لهم منها في ظاهره أبياتًا مستقلة قد بني بناء تعليق، يحول دون تفسيره بما فسروه به واهمين أو كائدين له، ولعله وجد في تعليق صفيه امرئ القيس بعض أبياته ما سوغ له ذلك، فقد وقف النقاد عند تأخر المفعول عن الفاعل في مثل قوله: (فقلت له لما تمطى بصلبه... الأبيات)[1]، وكذا في قوله:

وتــعــرف فــيــه مــن أبــيــه شــمــائــلا

ومــن خــالــه ومــن يــزيــد ومــن حــجــر

ســمــاحــة ذا وبــر ذا ووفــاء ذا

ونــائــل ذا إذا صــحــا وإذا ســكــر

ولم يجمعوا على عد ذلك اقتضاء معيبًا [2]. وقد توسل الشيخ إلى وصل ما تعلق من أبيات السقطيات واتصل بوسائل مختلفة تجعل ترابطها يتفاوت خفاء وقوة، ويتبين من مقارنة هذه الوسائل بعضها ببعض أنها لا تخرج عن الأساليب الآتية: ما يحتمل الاتصال والانقطاع، والتعلق الخفي البعيد، وتعلق التقرير والتأكيد، والتوفية والتتميم، ونظر الأبيات الى ما بعدها وما قبلها، وتعلق التذكير والاعتراض، والاتصال النحوي والربط بالضمير العائد. فالبيت الرابع في قوله:

ذلــت لمــا تــصــنــع أيــامــنــا

نــفــوســنــا تــلــك الأبــيــات

تجــنــي خــمــور الــهــم مــا لــم تكن

تجــنــي الخــمــور الــعــنــبــيــات

أمــنــت يــانــفــس صــروف الــردى

كــأنــهــا عــنــك غــبــيــات

---

(١) انظر ديوانه: ص ١٨، حيث يتبين أن مقول القول أتى في البيت الثاني: ألا أيها الليل.

(٢) انظر الموشح: ص ٣٥ - ٣٦ و٤٩، وقارن ذلك باستضعاف الباقلاني لانقطاع الأبيات بعضها عن بعض في شعره (إعجاز القرآن / صقر: ص ١٦٧).

رُبَّ رمـــاحٍ طـعـنـت فـي الـعـدى

وهـــي الـــرمـــاح الـقـصـبـيـات

يحتمل أن يكون (منقطعًا مما قبله، لأن رب تستعمل كثيرًا عند الفراغ من قصة عند استئناف أخرى، ويحتمل أن يكون متعلقًا بما قبله، وتعلقه به أن يكون أراد أن خمور الهم تبلغ ما لا تبلغ الخمر العنبية...)[1]. والبيت الرابع في قوله:

سـلامٌ هـو الإسـلامُ زار بـلادكـم

فـفـاض عـلـى الـسـنِّـي والمـتـشـيِّـعِ

كشمس الضحى أولاه في النور عندكم

وأخـــراه نـار فـي فـؤادي وأضـلـعـي

يـفـوح إذا مـا الـريـح هـب نسيمها

شـامـيـة كـالـعـنـبـر المـتـضـوع

حـسـابـكـم عـنـد المـلـيـك ومـا لـكـم

سـوى الـود مـنـي فـي هـبـوط ومـفـرع

بعيد عن البيت الأول، لكنه متعلق[2] تعلقًا خفيًّا بمعناه لأنه يريد أنه يحب البغداديين جميعًا لإسلامهم دون تحيز للسني منهم أو المتشيع، أما الخلاف المذهبي فالله وحده يحاسب عليه. وقريب من ذلك في الخفاء الأبيات المقرِّرة والمؤكدة، فقوله:

غـدت تـحـت راح يـجـدب الـسـتـر مثلما

تـنـسـم راح بـالمـديـر لـهـا تـسـطـو

متأخر ضرورة عن البيت الذي تقدمه لأنه تقرير[3] لقوله فيه:

ويـرفـع إعـصـار مـن الـطـيـب لا يـرى

عـلـيـه انـتـصـار كـلـمـا سـحـب المـرط[4]

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٣٧، وانظر أبيات السقط في: ص ٨٣٦ ٨٣٧.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٥٤٦، ولنظر الأبيات في: ص ١٥٤٥ – ١٥٤٦.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦١٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤)س. ز / شروح: ص ١٦١٦.

وكذا قوله:

متى يضعفك أينٌ أو ملالُ
فليس عليك للزمن ابتهالُ

معناه له تقرير في البيت اللاحق له، لأن قوله فيه:

وحبل الشمس مد خلقت ضعيفٌ
وكم فنيت بقوته حبالُ

إنما يؤكد (ما تقدم في البيت الذي قبله)[1]. وشبيه بالتقرير في التعلق التوفية لتكملة المعنى، لكن الافتقار يكون فيها أبين كقوله في السيف:

ترى وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتا

فهذا (البيت متم لقوله: « يمسي ويصبح في الموت مسؤوتا »)[2]. وقد تكون الأبيات مكتملة المعنى لكنها تفتقر إلى توفية تجنب الغرض النقصان وتبلغ به إلى الغاية التي يجب أن ينتهي عندها، كقوله في ممدوحه:

فإن أنكرتموه بأرض مصرٍ
فأوصافي له معكم مثالُ

ثم قوله بعد تعداد فضائله في ثلاثة أبيات:

دلائل مشفق يخشى ضلالا
وكيف يخاف عن قمر ضلال

فهو بهذا البيت الأخير (وَفَّى الغرض وأزال اللبس والمعترض، ولولا هذا البيت لكان المدح ناقصًا ولم يعدم عائبًا وغامصًا، لأن السيد إنما يوصف بأنه معروف غير مجهول)[3]. ومن هذا الضرب من التعلق ما تكون التوفية فيه مكملة لمعنى البيت

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٦٥٨. وانظر البيتين في: ص ١٦٥٧ – ١٦٥٨.
(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٠، وانظر البيتين في: ص ١٥٥٩ – ١٥٦٠.
(٣) نفسه: ص ١٦٧٥. وانظر البيتين في: ص ١٦٧٢ و١٦٧٥.

السابق لا لنقصانه وافتقاره إلى زيادة تتممه، ولكن تقوية للصنعة والإغراب كقوله في حر الهجير:

إذا الحرباء أظهر دين كسرى
فصلَّى والنهار أخو صيامِ
وأننت الجنادب في ضحاها
أذانًا غير منتظر الإمام

فالبيت الثاني (وَفَّى معنى البيت الذي قبله تتميمًا للصنعة...) (١) لأنه لما استعار للحرباء الصلاة، وصف الجنادب بالأذان إذ كانت الصلاة محتاجة إلى مؤذن يشعر بوقتها، ولذلك ذكر الإمام لكمال المعنى. ونظر الأبيات إلى ما بعدها تعلقٌ يستدعي في البيت الأسبق معنى البيت الذي يليه، لكنه يمهد له فيصير كالمفتقر إليه، ويظهر ذلك في مثل قوله مادحًا:

فإن مناي أن يثري حصاكم
وتقصر عن زهائكم الرمالُ
وأن تعطوا خلودًا في سعود
كما خلدت على الأرض الجبال

فهو يومئ في البيت الأخير (إلى أنهم كالجبال حلما، ولذلك استعار لهم الحصى في البيت المتقدم ليكون ذلك بمنزلة التوطئة) (٢). وقد تنظر الأبيات إلى ما قبلها فيصير معنى البيت اللاحق نتيجة لمقدمة تلزم فيلزم معها وجود بيت سابق لا يستغني عنه ما بعده، كقوله شاكيًا من ألم الغربة في بغداد:

تمنيت أن الخمر حلت لنشوة
تجهلني كيف اطمأنت بي الحال

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٦١. وانظر البيتين في: ص ١٤٥٩ و١٤٦١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٠. وانظر البيتين في: نفس الصفحة.

فــأنهــل أنـــي بــالــعــراق عــلــى شـفـا

رذي الأمــانــي لا أنــيــس ولا مــال[1]

فالإشارة إلى نهول السكرمع استعمال الفاء يجعل ذكر الخمرة مقدمًا ضرورة لأنه لا يكون إلا بها، وإذا تغير ترتيب البيتين اضطراب المعنى، واستعصى تقويم اختلاله بالتأول كما هو جلي في قولنا للتجريب:

فــأنهــل أنـــي بــالــعــراق عــلــى شـفـا

رذي الأمــانــي لا أنــيــس ولا مــال

تمـنـيـت أن الـخـمـر حـلـت لـنـشـوة

تجـهـلـنـي كـيـف اطـمـأنـت بـي الحـال

ويتخذ التعلق أحيانًا مظهر التعليل فيكون معنى البيت اللاحق معللًا لمعنى البيت الذي قبله، أو مقدمة تذكر نتيجتها قبلها، ثم تذكر مرة ثانية بعدها، ويُقوي التعلقَ الضميرُ العائد وفاءُ التعاقب فيصبح الترتيب غير قابل للتغير كقوله في الحمامة:

وغـنـت لـنـا فـي دار سـابـور قـيـنـة

مـن الـورق مـطـراب الأصـائـل ميـهـال

رأت زهـــرًا غـضًّــا فـهـاجـت بمـزهـر

مـثـانـيـه أحـشـاء لـطـفـن وأوصـــال[2]

ومثل التعليل في تعلق النظر، توضيح البيت لما قبله كقوله في الشمعة:

تــريــك ابـتـسـامًـا دائـمًـا وتجـلـدًا

وصـبـرًا عـلـى مـا نـابـهـا وهـي فـي الهلك

ولـــو نـطـقـت يــومًــا لـقـالـت أظـنـكـم

تـخـالـون أنـي مـن حـذار الـردى أبـكـي

---

(١)س. ز / شروح: ص ١٢٥١.

(٢)نفسه/ نفسه: ص ١٢٣٩ – ١٢٤٠.

فـلا تحـسـبـوا دمـعـي لـوجـد وجـدتـه

فـقـد تـدمـع الأحــداق مـن كـثـرة الـضـحـك

فالشيخ (لما جعلها في ما تقدم مبتسمة تدرج منه إلى أن جعلها ضاحكة، والبيت الثاني بيان للبيت المتقدم)[1].

ويبدو التعلق في بعض أساليبه واهيًا في ظاهره لأنه لا يعتمد على روابط نحوية تقويه، ولكننا عندما نختبره بتغيير ترتيب الأبيات نجده أقوى من أن يسمح بذلك، ويتجلى ذلك في التعليق بالتذكير المنبه والاعتراض النافي الذي نجده في قوله واصفًا شجاعة الممدوح وخيله:

المـتـقـي بـالخـيـل كـل عـظـيـمـةٍ

والمـسـتـبـيـح بـهـن كـل عـرمـرمِ

ومـزيـرهـا الـغـور الـذي لـو سلمت

ريـح عـلـى أرجـائـهـا لـم تـسـلـم

أو بـكـر الـوسـمـي يـطـلـب أرضـه

نـفـد الـربـيـع وتـربـهـا لـم يـوسـم

لا تـسـتـبـين بـه الـنـجـوم تـنـائـيًا

ويـلـوح فـيـه الـبـدر مـثـل الـدرهـم

هـذا وكـم جـبـل عـصـاهـا أهـلـه

فـهـوت عـلـيـه مـع الـطـيـور الحـوم[2]

فالمجئ بهاء التنبيه واسم الإشارة في أول البيت الأخير يجعله من حيث معناه لاحقا بالضرورة لكل الأبيات السابقة، لأن الإشارة تذكر بكل ما تقدم من المعاني المادحة وتنبه على سبقها في الترتيب، ولوحذف اسمها وصار البيت افتراضًا: (كم كم، وكم

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٨٤. وانظر الأبيات في: ص ١٦٨٣ - ١٦٨٤.

(٢)س. ز / شروح: ص ٣٣٠ - ٣٣٣.

حبل عصاها أهله...) لاختفى التعلق وجاز تقديمه وتأخير البيت الذي قبله. ويتجلى هذا النوع من التعليق أيضًا في الاعتراض النافي الذي نجده في مثل قوله متغزلًا:

هي قالت لما رأت شيب رأسي
وأرادت تنكرًا وازورارا
أنا بدر وقد بدا الصبح في رأ
سك والصبح يطرد الأقمارا
لست بدرًا وإنما أنت شمس
لا ترى في الدجى وتبدو نهارا[1]

فالبيت الأخير اعتراض ينفي صفة البدر التي أثبتتها لنفسها بإسنادها إلى ضمير المتكلم، والنفي متأخر ضرورة لأنه لا يتصور إلا مع وجود مثبت سابق، وهي علاقة تلزم بأن يكون البيت النافي آخر الأبيات الغزلية. ويعد الاتصال النحوي أوضح أنواع التعلق لأن الافتقار يكون فيه شديدًا، خصوصًا إذا اقتسم البيتان ركني الجملة فاقتضى المبتدأ خبره أو الفعل فاعله كما نجد في بيتي السقط المذكورين أول هذا المبحث[2]، لكن هذا النوع قليل نادر في شعر الشيخ وغيره من الفحول والحذاق لقوة الاقتضاء فيه.

أما تعلق القيود بالأركان وما أشبه ذلك من أضرب الاتصال النحوي فتبدو غير قليلة في سقطياته، كتعليق شبه الجملة بالفعل «مسح» في قوله:

لعلك يا جليد القلب ثان
لأول ماسح مسح البلادا

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٦٥٢.

(٢) قوله: ولقد أظل تظلني وصحابتي... والشمس مثل الأخزر المتشاوس
خيل شوامس في الجلال إذا هفت... ريح وإن ركدت فغير شوامس . س. ز / شروح: ص ٤٠٨.
وقد نبه الشيخ نفسه على هذا الافتقار بقوله: (ومعنى البيت الثاني متعلق بما قبله، لأن خيلا في أول البيت فاعل تظلني).
ضوء السقط: ورقة ١٨ أ/ تحقيق: ص ٥٠.

بعيس مثل أطراف المداري

يخضن من الدجى لمما جعادا[1]

أو التعليق بحروف العطف كقوله:

إلام وفيم تنقلنا ركاب

وتأمل أن يكون لنا أوان

فنجزيها على الحسنى وأهل

لما ظنت خلائقك الحسان

فالبيت (الذي أوله: فنجزيها، معلق بالذي قبله)[2]. ويتضح من تتبع مختلف أساليب التعليق النحوي في السقطيات إن الربط بالضمير العائد مستترًا وظاهرًا كان الغالب عليها، لغلبة استعماله في الأبنية النحوية العربية وسهولة الربط به، كما يتبين من وصفه لنار الفتنة في البادية:

هات الحديث عن الزوراء أو هيتا

وموقد النار لا تكرى بتكريتا

ليست كنار عدي نار عادية

باتت تشب على أيدي مصاليتا

وما لبيني وإن عزت بربتها

لكن غذتها رجال الهند تربيتا

أذكت سرنديب أولاها وآخرها

وعودتها بنات القين تشميتا

حتى أتت وكأن الله قال لها

حوطي الممالك تمكينا وتثبيتا[3]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٨٣ – ٧٨٤.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١٠ ب / تحقيق: ص ٢٦.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٥٣ – ١٥٥٨.

لكن هذه السهولة تصبح أحيانًا تداخلًا تلتبس فيه العودة على المتلقي فيشكل المعنى المعلق كما أشكل في قوله:

إذا سئموا الرحال فكل غر
يرى صرعاته خلس اغتنام

كأن جفونه عقدت برضوى
فما يرفعن من سكر المنام

لوَ ان حصى المناخ مدى حداد
أزارتها النحور من السآم

(فالضمير المستكن في أزارت للإبل وإن لم يجر لها ذكر... ولكن ذكر الرحال في البيت المتقدم بمنزلة ذكر الإبل، وأما الضمير البارز في أزارتها فهو للحصى) [1].

إن الغنى الذي يكشف عنه تعدد أساليب التعليق واللحم والإغناء في السقطيات يدل على أن الشيخ تحلل من كل القيود النقدية التي كانت تحصر جماليات التنضيد في الأبنية التي تكون فيها الأبيات مستغنية بنفسها عن غيرها، لكن هذا التحلل لا يعني أنه كان يجعل لكل قصيدة بناء متجانسًا لا يأتي فيه بأكثر من أسلوب واحد، ففنية التنضيد لديه كانت تقوم على الجمع في القصيدة الواحدة بين مختلف أساليب البناء الممكنة، ولذلك نجدها تتداخل متكاملة في سقطياته فتجعلها بناء مضرسًا يعلق بعضه ويلحم بعضه الآخر أو يُغنى[2].

وقد كان لهذا التداخل أثره الواضح في تلقي القراء والشراح لسقط الزند عند ما راجع الشيخ معانيه وأعاد إخراجه في مرحلة القطيعة الشعرية، فتوبته الأخلاقية من الشعر جعلته كما أوضحت من قبل يعود إلى السقطيات ليحذف من أبياتها عند إملائها بعض ما صار يبدو له لجرأة معانيه منافيًا للفضيلة، لكن إحساس المتلقى

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٨. وانظر الأبيات في: ص ١٤٥٦ – ١٤٥٧.
(٢) يبدو أن تصور القرطاجني للبناء الشعري كان ينظر إلى ما انتهى إليه أبو العلاء. انظر المنهاج: ص ٢٨٨، ٢٩٠.

بمواطن الحذف ظل رهينًا بالأسلوب الذي نضد به معاني قصائده، فما بني منها على التعليق والاتصال ليصان من عبث النساخ والرواة كان يضطرب، ويفقد تماسكه لأدنى حذف يلحقه فيظهر للمتلقي اضطرابه، وقد أحس شراح السقط بذلك فنبهوا عليه بما يدل على أنهم عجزوا عن أن يتأولوا للبناء وجوها تبعد شبهة الحذف، ونجد هذا التنبيه في مثل قول الخويي شارحًا بيت السقط:

ومهما يكن يحسبه حثًّا على الندى

فيغدو على أمواله بالغوائل

(حذف ههنا بعض أبيات القصيدة، إذ هذا البيت منقطع عما قبله)[1]. ونجده أيضًا في قول البطليوسي يشرح قول الشيخ:

أخير جار عن طرق الأوالي

فحار وآخر الشهر السرار

: (وهذا البيت لا يلتئم بما قبله التئامًا صحيحًا، لأن أبا العلاء أسقط أبياتًا كانت قبله لما كان فيها من ذم هذا المذكور)[2].

وقد حرص الخويي وهو يقف عند بعض مظاهر الاختلال الدلالي الذي نشأ عن الحذف، على أن يحذر المتلقي غير الخبير بشعره من أن يعد الاضطراب الطارئ قصورًا أصليًّا في شاعريته، ويذكره بأن إسقاط بعض الأبيات صار عادة له في المرحلة المتأخرة لإملاء السقطيات، كما يتبين من قوله يشرح بيت السقط:

وتقنص أم الخشف ما أبهت لها

فتحدث عنها نبوة وفرارا

: (ترك ههنا بعض أبيات القصيدة ولم يدونها وهذا عادته، ربما يحذف بعض الأبيات من أثناء القصائد رغبة عن ذكرها فتبتر ولا ينتظم السياق، ومن لم يألف من

(١) التنوير: ٢/٢٠. وانظر البيت في س. ز / شروح: ص ١٠٧٠.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

عادته ذلك ربما لا يجد تناسبًا بين الأبيات في المعنى فيتهم طبعه، وإنما ذلك لحذف المدوِّنِ بعضَ الأبيات كما في هذا الموضع)[1].

وإذا كان التعليق قد سمح لنا بأن نكتشف مواطن الحذف ونعرف أن الصورة التي وصلتنا للسقط ناقصة عن الأولى، فإن تأثير الإسقاط والحذف في الأبيات المغناة والملحومة كان معدومًا لأن قابليتها للاستقلال جعل معانيها لا تختل فتنبئ بما لحقها.

ب - **جماليات التقصيد والتقطيع**: من بين المصطلحات التي اطرد تداولها في الدرس النقدي القديم دون أن يجمع النقاد على تحديد مفهومها الدقيق مصطلحًا قصيدة ومقطوعة، فكثرة استعمالها في المصادر القديمة يوحي بأن كل واحد منهما كان يحيل على مفهوم نقدي واضح يتمثله كل من يستعمله أو يسمعه، لكن الوقوف عند بعض الدلالات التي يحملانها يكشف عن أن حقليهما الدلاليين يتسعان في الاستعمال حتى يبهما، وإن كان إبهامهما يعود إلى تعدد ما قد يفهم منهما من معان متداخلة لا إلى كونهما من المستغلق العويص.

فمصطلح قصيدة يستعمل للدلالة على مفهوم مناقض لمفهوم المقطوعة، ويعني أحيانا المنظومة الواحدة التي يقولها الشاعر في مناسبة ما، وقد يعني ما بني على الأوزان الجزلة التي تكثر أسبابها وأوتادها، أو ما كثرت أبياته. ويستعمل مصطلح مقطوعة للدلالة على ما بني من الشعر على أبيات قليلة، وقد يعني قسمًا مقتطعًا من القصيدة، والقطعة قد تعني المنظومة.

والملاحظ أن كثرة الأبيات وقلتها تكاد في كل ذلك تكون هي المعيار المُحَكَّم، وهو معيار يجعل للمنظومة مفهومًا كميًّا تراكميًّا، فإذا بلغت سبعة أبيات أوعشرة وجاوزتها ولو ببيت واحد سميت قصيدة[2]، وإذا وقفت دون هذا العدد كانت مقطوعة.

---

(١) التنوير: ١/١٣٣. وانظر البيت في س. ز / شروح: ص ٦٣٤.

(٢) العمدة: ١/١٨٨ - ١٨٩.

ويبدو أن هذا المفهوم رغم شهرته كان وصفًا سطحيًّا لحقيقة التقصيد والتقطيع، بعيدًا عن الفهم الشعري / النقدي الذي كان الشعراء يصدرون عنه في بناء القصائد والمقطعات.

• **حقيقة التقصيد:** يبدو- حسب ما استطعت الاطلاع عليه أن ابن قتيبة الذي لم يسند كلامه إلى شيخ مسمى كان أول من أحس بقصور المفهوم الكمي التراكمي بالقياس إلى فهم الشعراء لحقيقة التقصيد والتقطيع، فقد جعل للقصيدة مفهومًا هيكليًّا دلاليًّا من خلال ربطه التقصيد بتعدد الحقول الدلالية [1]، وتركيب الشاعر لها داخل قالب منظم يتكامل فيه التراكم الكمي والامتداد الهيكلي النمطي.

والنمطية المركبة التي يصفها ابن قتيبة بناء نظري راسخ في الشعرية العربية القديمة تصورًا وإنجازًا، بغض النظر عن الاستثناءات التي تؤكد رسوخ هذه النمطية، وعن التغييرات الموقعية التي تبيحها حرية توزيع بعض المعاني داخل الهيكل، وليس التقطيع والتقصيد إلا استثمارًا لهذه النمطية من خلال هيكلة القالب النظري هيكلة تقوم على أحادية دلالية وبساطة تنتج المقطوعة، أو على تكامل عدة حقول وأغراض تتفاعل دلاليًّا وهيكليًّا لتكون في مجموعها المركب ما يوسم في الدرس النقدي بالقصيدة، وهذا ما يجعلها من حيث المفهوم أكبر من أن تعرف بعدد أبياتها المتراكمة، فالقصيدة ليست أبياتًا موزونة مقفاة تتلاحق في نفس المنظومة فحسب، ولكنها نتاج لتجمع المعاني المكونة لكل حقل أو غرض مستقلة بنفسها في وحدات دلالية كبرى واسعة، تنتمي من حيث الموقع حسب توزيعها إلى واحد من الأقسام الثلاثة المكونة نظريا لكل بناء مقصد، وأعني النسيب المقدم والمتن والخاتمة.

وقد ظل هذا الهيكل في الشعر القديم نمونجًا فنيًّا تتعلق به غرائز الشعراء وتعيد إنتاجه عند بناء القصائد، وعندما شكك أبو نواس في جدوى هذا النموذج

---

(١) انظر مقدمة الشعر والشعراء: ١/٧٤ – ٧٥.

أدت الصرامة النقدية التي ووجهت بها نظريته إلى أن أصبح الهيكل المركب بناء يلزم الشعراء عمومًا في قصائد المديح، ويستهوي شعراء التبادي باعتباره الصورة الفنية المثلى للتقصيد المجود.

وقد جعل الشيخ هذه الصورة أصلًا في بناء أشعار السقط لتباديه وسلوكه فنيًّا مسلك شعراء التيار البدوي الحضري المادحين، من خلال نظمه مدحًا كثيرة كانت في جلها لشحذ القريحة كما قال أو للمجاملة الاجتماعية، فالسقطيات إذا ما نحن استثنينا المقطوعات المعدودة قصائدُ أخضع الشيخ بناءها لهيكلة مركبة تحرك خلالها من فاتحة القصيدة إلى بؤرتها الدلالية فنهايتها، موزعًا معانيها الشعرية على مقدمتها ومتنها وخاتمتها، وناحيًا في توزيعها كجل الشعراء المقصدين منحيين: أولهما موقعي يراعي التعاقب في بناء أقسام الهيكل فيقدم النسيب على الغرض / البؤرة، ويتحلل منه[1] في بناء الحقول الفرعية لكل قسم فيقدم بعضها في قصائد ويؤخره في أخرى، مؤكدا بذلك أن الشاعر غير ملزم بالتمسك بنظام واحد في بنائها كما اعتقد بعض النقاد.

فابن قتيبة كان قد صرح بأن مقصد القصيد إنما بدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ليجعل من ذلك سببًا إلى ذكر المعشوقة الظاعنة عنها مع أهلها، فيبكي ويشتاق ليميل القلوب والأسماع إليه، فإذا أحس بأنها مالت إليه خرج إلى ذكر الرحلة ومشاقها ليوجب على الممدوح المخاطب بالقصيدة حق المكافأة بعد سماع المديح[2]، وهو بذلك يجزم بأن النسيب المقدم في القصائد يبنى على البدء بوصف الأطلال وتصوير محنة العشق قبل أن ينهى بوصف عناء الرحلة على الناقة في لجج الرمال والسراب والظلام، وذهب ابن طباطبا إلى ما يشبه هذا حين ذكر أن وصف الفيافي والنوق يأتي بعد وصف الديار والآثار[3].

---

(١) أي من التعاقب.

(٢) انظر الشعر والشعراء: ١/٧٥.

(٣) عيار الشعر: ص ١٢.

لكننا عندما نعود إلى قصائد السقط نلاحظ أن ترتيب حقول النسيب[1] فيها لا تتقيد بهذا النسق التعاقبي الذي يشير إليه الناقدان، فهو يستهل نونيته الوافرية[2]بالوقوف على الطلل ثم يتغزل بعد ذلك بهند النسيب الحسناء قبل أن يرحل على الناقة تحت فضاء السماء، وهذا هونفسه الترتيب الذي ذكره ابن قتيبة. لكنه يختار في قصائد أخرى ترتيبًا مخالفًا ومتنوعًا فيستهل إحدى نونياته[3] بالغزل، ثم يتخلص منه مباشرة إلى وصف الناقة والرحلة قبل أن يخرج إلى التلميح الطللي، بينما يختار في قصيدة ثالثة[4] أن يبدأ بالشكوى من الدهر ثم يلمح إلى أيام اللهو والغزل ليخرج بعد ذلك إلى وصف الرحلة في فضائي الليل والصحراء.

ولا يختلف الشيخ في عدم التزامه بترتيب واحد عن غيره من الشعراء المقصدين، فالنسق الذي ذكره ابن قتيبة ليس إلا واحدًا من عدة أنساق ممكنة، لأن الترتيب الملزم للشعراء هو ترتيب الأقسام داخل القصيدة لا ترتيب الحقول داخل الأقسام.

أما المنحى الثاني في التوزيع فكمي توازني يحرص المقصد فيه على العدل[5] بين كم الأقسام غير مخل بتماثلها وتناسبها في الطول والقصر، إلا أن يكون قاصدًا إلى ذلك لتوجيه المتلقي نحو دلالة بعينها في الخطاب كما سيتبين في بعض قصائد الشيخ.

وقد عد النقاد اختلال التوازن الكمي بين أقسام القصيدة بأن (يكون النسيب كثيرًا والمدح قليلًا)[6] عيبًا من عيوب البناء، وردوا ذلك إلى أن الممدوح لا يرضى بأن يكثر الشاعر في قصيدته من أبيات النسيب فلا يبلغ المدح حتى تذهب لذاذة الشعر

---

(١) انظر تفصيل القول فيها في ما تقدم من هذا الفصل.

(٢) قوله: معان من أحبتنا معان. س. ز / شروح: ص ١٧٢.

(٣) قوله: لعل نواها أن تريع شطونها... س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٤) قوله: عللاني فإن بيض الأماني... س. ز / شروح: ص ٤٢٥.

(٥) انظر قول ابن قتيبة: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام). الشعر والشعراء: ٧٥/١.

(٦) العمدة: ٢٣٢/١.

ورونقه [1]. لكن التحذير النقدي من إطالة النسيب بالقياس إلى المديح لا يعني أن عكس ذلك بالتقليل منه وإطالة المديح يكون محمودًا، فقد مدح أحد الشعراء نصر بن سيار بمنظومة (فيها مائة بيت نسيبًا وعشرة أبيات مديحًا، فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده:

هـل تـعـرف الـدار لأم عـمـرو

دع ذا وحـبـر مـدحـة فـي نـصـر

فقال نصر: لا هذا ولا ذاك ولكن بين الأمرين)[2].

ويستثنى من ذلك صورة ثالثة لاختلال التناسب الكمي قد تكون مقصورة على أشعار الشيخ، وأعني القصائد التي بناها مكتملة متناسبة الأقسام في مرحلة الانتساب إلى الشعر، ثم أخل ببنائها في مرحلة التوبة لغاية فكرية أخلاقية، بإسقاط ما بدا له منافيًا للفضيلة من أقسامها كما نجد في كثير من المقدمات النسيبية التي حذفت متونها وأغراضها، لتضمنها معاني أجبره تقيده المتأخر بمعايير الأخلاق على رفضها. ولعل من ذلك لاميته في مدح وائلي من أولاد سلالة سيف الدولة:

لـيـت الجـيـاد خـرسـن يـوم جـلاجـل

ورزقـن عـقـلًا فـي تـنـائـف عـاقـلِ

فمجموع أبيات هذه المدحة ١١ بيتًا، لكن المعنى المادح الوحيد الذي جاء فيه كان متضمنًا في قوله في آخر أبياتها:

لا تـأمـنن فـوارسًـا مـن عـامـر

إلا بـنـمـة فـارس مـن وائـلِ[3]

---

(١) العمدة: ٢/١٣٣.

(٢) نفسه: ٢/١٢٣.

(٣) انظر القطعة كلها في س. ز / شروح: ص ٧٣٦.

أما الأبيات العشرة التي قبله فقد خصصت كلها للنسيب، وهو اختلال[1] في توازن الأقسام لا يمكن لأي ممدوح أن يستسيغه ويقبله، لخروجه بالقصيدة عن المعايير الفنية التي تبنى عليها الأماديح وابتعاده بها عن الغاية الاجتماعية التي تسعى إليها، ولذا يظل المرجع الفني للتقصيد في سقط الزند هو الهيكل المركب المتوازن الذي تقسم السقطية بالنظر إليه افتراضًا أو إنجازًا إلى نسيب مقدم ومتن وخاتمة.

■ **النسيب المقدم:** قد يكون من أهم ما تختص به المقدمة دون باقي أقسام القصيدة في سقط الزند تميزها بحقولها الدلالية الثابتة[2] التي تجعلها نسيبًا وتجعل المفهوم الوظيفي الاستهلالي واحدًا من مفاهيمه. ورغم كون النسيب أصلًا ثابتًا في التقصيد لم تكن حقوله كما أوضحت تخضع لترتيب واحد في كل القصائد، بل إن الشيخ ككثير من المقصدين كا ن يتجاوز حرية الترتيب إلى حرية التجميع، فبينما نجده في بعض السقطيات يبني المقدمة من حقول النسيب الأربعة مجتمعة أي العشق والطلل والرحلة وشكوى الدهر، نجده في أخرى يقلص امتدادها مكتفيًا بثلاثة حقول فقط كما هو بين في رائيته (يا ساهر البرق أيقظ راقد السمر...)[3] التي ذكر فيها الديار وتغزل ورحل على الناقة متخلصًا إلى المدح دون أن يشكو الدهر. ويكتفي أحيانًا بحقلين يتخلص بعدهما إلى المديح كما نجد في سينيته (لولا تحية بعض الأربع الدرس...)[4]، فقد ذكر الديار والحبيبة في أبيات ثلاثة ثم خرج إلى المدح في البيت الرابع دون أن يصف الناقة والصحراء أو يتظلم من الدهر. وقد يستغني بحقل واحد عن باقي الحقول كقوله مادحًا بعض الشعراء:

أشفقت من عبء البقاء وعابه

ومللت من أري الزمان وصابه[5]

---

(١) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٨١٢، حيث الإشارة إلى أن أبا العلاء أسقط أبياتًا في ذم الملك الذي أساء إلى ممدوحه الشاعر الفارس ابن جلبات، وهي إشارة تفسر اختلال التوازن بين النسيب المقدم والمتن نتيجة سقوط أبيات التعريض.

(٢) انظر مبحث النسيب حيث الحديث المفصل عن مختلف مكوناته الدلالية. ما تقدم: القسم الثالث.

(٣) س. ز / شروح: ص ١١٤.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٨٩.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٧١٥.

فالنسيب في القصيدة مبني على حقل واحد هو الشكوى من الزمان [1]، وقد تخلص منه إلى المديح دون أن يذكر الحبيبة والطلل والناقة. ولا يعد هذا التحول من ذكر الحقول الأربعة مجتمعة إلى الاكتفاء بواحد منها إخلالًا بوظيفة النسيب ومفهومه الدلالي المركب، لأن كل حقل منه يختص كما أوضحت من قبل بكونه يجمع بين خاصية الغناء والاستقلال وبين القابلية للتكامل مع الحقول الأخرى.

ويبدو أن حرية الشاعر في تجميع حقول النسيب والاستغناء عن بعضها أو تغيير ترتيبها، كانت عرفًا فنيًّا سمح له بأن يعيد تشكيل جماليات التقصيد للابتعاد بالقصيدة عن رتابة البناء الواحد المكرور، لكن ما يبدو حرية في البناء قد يصبح أحيانًا نوعًا من الخطاب الاجتماعي ومحاولة لإخضاع البناء الفني لسلطة المقام الخارجي حين يضطر الشاعر إلى أن يحترز في مبادئ بعض قصائده (مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الألاف ونعي الشباب وذم الزمان، لا سيما في القصائد التي تضمن المدائح أو التهاني)[2].

وقد يبالغ الشيخ في تقليص كم الحقول ومعانيها حتى تصير المقدمة النسيبية مختزلة في بيت واحد، يعلن فيه زهده من الحبيبة وطيفها ليتخلص متعجلًا إلى المديح:

هو الهجرُ حتى ما يلم خيالُ
وبعض صدود الزائرين وصالُ

فتًى تقصر الأبصار عن قسماته
ولا ستر إلا هيبة وجلال[3]

وقد تختزل في نصف بيت يعلن فيه ارعواءه وعودته إلى رشده، ليتخلص في الشطر الثاني إلى مدح الفارس الذي تصدى لهجمات الروم:

لقد آن أن يثنى الجموح لجام
وأن يملك الصعب الأبي زمام

---

(١) انظر في علاقة الشكوى من الدهر بالنسيب: القصيدة عند مهيار: ص ٣١٩ وما تقدم: القسم الثالث.

(٢) عيار الشعر: ص ١٢٦ .

(٣)س. ز / شروح: ١٠٤٦.

أيــوعــدنــا بــالـــروم نـــاس وإنمـــا

هــم الـنـبـت والـبـيـض الـرقــاق ســـوام[1]

وربط اختزال النسيب بالارعواء والزهد في الوصال خطوة فنية أخيرة نحو الغاية القصوى التي يبلغها النسيب المقلص في سقطيات الشيخ، ليختفي ملفوظه باختفاء حقوله الأربعة ويصبح قسمًا مفترضًا غائبًا وظيفي الاختفاء، وأعني بذلك أن حضوره يكون سلبيًّا لتحول معانيه إلى دلالات منفية يستحضرها الشاعر نقديًّا، ثم يعطل فاعليتها الشعرية عند الإنجاز ليبرز المتن ويضخم دلالات القصيدة / الغرض.

وقد صرح بعض الشعراء المتبادين بما يعد تفسيرًا نقديًّا للتخلي عن المقدمات النسيبية في بعض ضروب التقصيد، فأبو الطيب ينكر النسيب في بعض المدائح ويراه غير ملزم للشاعر إذا بهره الممدوح بفضائله وسجاياه فأنساه جمال المعشوق[2]، والماموني يحس بأنه يجد في مدح ممدوحه نفس المتعة التي يجيدها في التغزل بالحبيبة، فيستغني به عن نسيب القصيدة ويحل محله معاني المديح:

قـــد وجـــدنـــا خـــطـــى الـــكـــلام فـــسـاحـا

فـجـعـلـنـا الـنـسـيـب فـيـك امـتـداحـا[3]

ويطرب مهيار الديلمي إعجابًا بفضائل ممدوحه، فينتهي إلى أن مدحه له أنفس من أن يضيق عليه بتشبيب:

ومـــــن شـــهـــود طـــربـــي إلـــيـكـــم

أنـــي تـــركـــت لـــلـــمـــديـــح الـــغـــزلا[4]

أما في قصائد الرثاء فإن الخرس والسكوت عن النسيب يكون أول ما يعبر به الشاعر عن مواساته لأهل المرثي في محنتهم[5]. ويعتبر تسفيه الشيخ للعشق في بعض السقطيات لاحقًا بهذا التعليل النقدي، كقوله في مطلع إحدى ميمياته:

---

(١)س. ز/ شروح: ص ٦٠٢.

(٢) انظر قوله: إذا كان مدح فالنسيب المقدم... أكل فصيح قال شعرًا متيم. ديوانه: ٦٩/٤.

(٣)يتيمة الدهر: ١٦٩/٤.

(٤)ديوانه: ٢٠٦/٣.

(٥) انظر قول مهيار: فاليوم أشكرك الصنيع مراثيًا... خرس المشبب عندها والغازل. ديوانه: ٣٠/٣.

أدنى الفوارس من يغير لمغنم

فاجعل مغارك للمكارم تكرم

وتوق أمر الغانيات فإنه

أمر إذا خالفته لم تندم

أنا أقدم الخلان فارض نصيحتي

إن الفضيلة للحسام الأقدم

والحق بتباع الأمير فكن له

تبعًا لتصبح بالمحل الأعظم

واستزر بالبيض الحسان ولا يكن

لك غير همة صارم أو لهذم[1]

ويبدو أن المصطلح القديم الذي وضعه النقاد لوصف ظاهرة الاستغناء عن النسيب في بعض القصائد هو «التجديد»[2] أي القطع، وهو مصطلح يقابل البتر في الخطب البتراء التي كانت تستهل بدون حمدلة، لكن قلة استعماله جعلته يهمل فلا يكتب أن يروج في الدرس النقدي القديم، ولعل أول دارس فسر دعوة أبي نواس إلى نبذ المقدمات الطللية والنسيب البدوي بأنها دعوة إلى الجدة والحداثة قد أساء فهم هذا المصطلح فجعل معناه الإتيان بالجديد وترك القديم، بينما لم يكن يقصد بوصف بعض القصائد بأنها مجددة أكثر من كونها بترت وبدئت بدون نسيب ولا وصف للأطلال.

وقد أوضح ابن رشيق المفهوم الدقيق لمصطلح التجديد وإن لم يذكره بلفظه حين أورد المصطلحات النقدية المرادفة له، في إشارته إلى أن (من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب... والقصيدة إذا كانت على تلك

(١) س. ز / شروح: ص ٣٢٧ – ٣٣٠.

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون: المجدد / مادة جدد: ١/١٩٣.

الحال بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء... وزعموا أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى أبو نواس بقوله: لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند...)[1]. ويتبين من تتبع بناء السقطيات أن ما جاء منها مجددا غير قليل.

■■ **المتــــن**: ويعد بؤرة القصيدة لتضمنه الغرض الرئيسي الذي قيلت من أجله، وخلافا للمقدمة النسيبية تتحدد دلالة المتن الفنية في البناء بكونه النواة المقصدية في القصيدة لا بالحقول الدلالية الثابتة، لأن معانيه تتغير بتغير الأغراض الشعرية التي تشغله، فتكون تارة مادحة، وتارة مفاخرة أو معاتبة أو معتذرة أو راثية، أو معبرة عن الحنين إلى الوطن أو مجالس الإخوان الأصفياء.

ولا يشترط في الحقول الدلالية للمتن أن ترتب نفس الترتيب كلما بنيت القصيدة على نفس الغرض، فهي كحقول النسيب قابلة لأن تقدم وتؤخر لأن الشعراء تعارفوا على أن يكون المقصد حرًّا في توزيعها.

وإذا كان موقع المتن الأصلي والنظري في السقطيات هو التوسط بين المقدمة والخاتمة، فإنه يكون في بعضها ممتدًّا متضخمًا بتضخم الغرض الذي تشغله، أو مهيمنًا على القصيدة كلها عند غياب النسيب والخاتمة هيمنة وظيفية للأسباب المذكورة التي علل بها بعض الشعراء ترك النسيب. وهي أسباب تجعل التضخم لا يقتصر على غرض بعينه، لأن جميع أغراض الشعر المشهورة قابلة لأن تجعل القصيدة كلها متنًا إذا استدعى مقام الخطاب الشعري ذلك كما سيتضح عند الحديث عن خصوصيات التقصيد في سقط الزند.

■■■ **الخاتمــــة**: وهي نظريًّا وانجازًا القسم الثالث والأخير من هيكل القصيدة، وتتميز من النهاية الإنشادية بخصوصيتها الدلالية التي تجعها حقلًا ممتدًّا ذا وظيفة تنبيهية، قواها الشعراء في أصل الاستعمال لتذكير المخاطب الذي يستمتع بجماليات البناء الفني بالمقصد الحقيقي الذي يختفي وراء الخطاب الشعري، إذا ما أنساه استمتاعه به المنفعة التي يرجوها الشاعر من كل قصيدة يحبرها.

---

(١) العمدة: ١/٢٣١.

ويبدو من القصائد القديمة أن الخواتيم فيها إذا ما ظهرت كانت مجرد معابر يتخلص فيها الشاعر من الغرض إلى إنهاء القصيدة، لكن التحول الذي عرفته صناعة الشعر لتحول النشاط الثقافي الاجتماعي للأمة العربية الاسلامية جعل هذا القسم الشاحب ينمو، ليتطلب من الشاعر المجود نفس العناية الفنية التي يوليها للمقدمة والمتن، فنجاح القصيدة الذي كان مرهونًا بنجاحه في تجويد نسيبها وغرضها أصبح مرهونًا أيضًا بتجويد خاتمتها:

يـشـهـد لـي مـفـتـاحـهـا وخـتـمـهـا

بـأنـنـي لـلـشـعـراء خـاتـم[1]

وقد نجم عن اهتمام الشعراء بالخواتيم أنها أصبحت قسمًا ينافس بحضوره الكمي والدلالي النسيب المقدم في تعبيره عن ذات الشاعر المقصد، والمتن في التوجه إلى ذات المخاطب لتذكيره بحق صاحب القصيدة عليه أو الاعتراف له بالصنيع والفضل، من خلال ما يتضمنه أو ينفرد به من حقول تتكامل معانيها، لتكون أغراضًا فرعية لاحقة للغرض/المتن تدعى استجداء أواستبطاء أو استنجازًا أو اقتضاء أو توعدًا خفيًّا أو شكرًا، أو ما سوى ذلك من أشباه الأغراض. والملاحظ أن التغني بالقصائد والافتخار بها كان السبيل الذي اختاره جل الشعراء لإبراز الخواتيم وتميزها من المتون، ونجد أصول هذا التغني في مثل قول المسيب بن علس عند تخلصه إلى المديح:

فـلأهـديـن مـع الـريـاح قـصـيـدةً

مـنـي مـغـلـغـلـةً إلـى الـقـعـقـاعِ

تـرد الـمـيـاه فـمـا تـزال غـريـبـةً

فـي الـقـوم بـيـن تـمـثـل وسـمـاع[2]

لكن تحول هذا المعنى إلى قسم مستقل بنفسه يختم به الشاعر قصيدته كان من نتائج بدء التأمل النقدي الواعي في صناعة الشعر وقوانينها، ولعل أول من فتح هذا

---

(١) ديوانه: ٤/٢١.

(٢) المفضليات: ص ٦٢.

الباب حسب ما استطعت الاطلاع عليه الكميت في هاشمية له ختمها بقوله منبها آل البيت على جودة ما صاغه فيهم:

فدونكموها يا آلَ أحمد إنها
مقللة لم يأل فيها المقلل
مهذبة غراء في غبِّ قولها
غداة غد تفسير ما قال مجمل
أتتكم على هول الجنان ولم تطع
لنا ناهيًا ممن يئن ويرحل
وما ضرها إن كان في الترب ثاويا
زهير وأودى ذو القروح وجرول[1]

ويبدو نظر أبي نواس إلى هذه الخاتمة واضحا في قوله يختم مدحته في الفضل بن يحيى:

فدونكها يافضل مني كريمة
ثنت لك عطفًا بعد عز قياد
خليلية في وزنها قطربية
نظائرها عند الملوك عتادي
وما ضرها ألا تعد لجرول
ولا المزني كعب ولا لزياد[2]

ويظل أبو تمام الشاعر الذي يعود إليه ترسيخ أسس هذا البناء الفني شبه الجديد، فهو وإن لم يكن سباقًا إلى ختم القصائد بالفخر بجودتها كان أول من جعل ذلك تقليدًا فنيًّا[3] اطرد في ديوانه، فاحتذاه كثير من الشعراء اللاحقين كما يتبين من قول أبي عيسى بن المنجم في الصاحب بن عباد وداره:

---

(١)شرح هاشميات الكميت: ص ١٨٧.
(٢)ديوان أبي نواس: ص ٤٧٣.
(٣) انظر مثلا قوله: خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى... ديوانه: ٩٠/١.

وهــاك ابـنــة الـفـكـر الــتـي قـد خـطـبـتـهـا

وقـــدم مـــن قـبـل الـــزفـــاف مـهـورهـا

فـــإن كـــان لـــلـــدار الـــتـي قـــد بـنـيـتـهـا

نـظـيـر فـفـي عــرض الـقـريـض نـظـيـرهـا

وإلا جـــررت الـذيــل فـــي ســاحـــة الـعـلا

وقـلـت الـقـوافـي قـد أعـيـد جـريـرهـا[1]

وكذا من قول السلامي في الشريف الرضي:

وخـــريـــدة عـــــذراء رحـــت أزفـــهـــا

مـــا بـــين ألــفـــاظ شــرفـــن عـــذاب

جـــاءتـك يـحـمـلـهـا الـجــمـــال وربـمـــا

وقـــف الـحـــيـــاء بــهـــا دويـــن الـبـــاب

أهـديـتـهـا خـجـلاً إلـــى مـتـغـلـغـل الــ

أفـــكـــار مـــحـــصـــد مـــرة الآداب[2]

ولم يكن أبو العلاء رغم زهده في التكسب بالشعر- ليخلي سقطياته من مثل هذه الخواتيم التي روج لها صفيه وأستاذه غير المباشر أبو تمام، ولذا نجده يفتخر في آخر إحدى سقطياته كغيره ممن نظروا إلى قصائد الطائي بأن ما صاغه في ممدوحه يفوق جودة ما نظمه زهير والنابغة:

تـــــذود عـــــلاك شـــــراد الـمـــعـــانـــي

إلـــــي فـــمـــن زهـــيـــر أو زيـــاد

إذا مـــا صـــدتـــهـــا قــــالــــت رجـــال

ألـــم تـــكـــن الـــكـــواكـــب لا تـــصـــاد

---

(١)يتيمة الدهر: ٢١٠/٣. وانظر في: ٣/ ٢١١، خاتمة قصيدة أبي العلاء الأسدي في نفس الممدوح.

(٢)يتيمة الدهر: ٤١٥/٢. وانظر في: ٣٣٤/٣ قول الخازن: وزففت حرة مدحة فخرية... تركت عبيدا وهو بعض عبيدي.

وانظر أيضًا قول أب قاسم الخوارزمي: خذها عروسًا أتتك بكرًا... لغيرك الدهر لا تحل. يتيمة الدهر: ٢٥٥/٤.

مــن الــلاتــي أمــدُّ بــهــن طــبــعٌ

وهــذبــهــن فــكــر وانــتــقــاد

ولــولا فــرط حــبــك مــا ازدهــانــي

إلــى المــدح الــطــريــف ولا الــتــلاد

تــوري عــنــك ألــســنــة الــلــيــالــي

كــأنــك فــي ضــمــائــرهــا اعــتــقــاد

فــإن يــكــن الــزمــان يــريــد مــعــنًــى

فــإنــك ذلــك المــعــنــى المــراد

يــكــاد مــحــين لاقــى المــنــايــا

بــســيــفــك لا يــكــون لــه مــعــاد[1]

وليس المعنى الأخير إلا واحدًا من هذه المعاني الشعرية الشاردة التي ساقها مجد الممدوح إلى الشاعر. وينوع الشيخ معاني خواتيمه فيجعل بعضها تعريفًا بمذهبه الشعري الحضري المتبادي[2]، وبعضها نصحًا للملوك بأن يتشبهوا بممدوحه الفارس ويقتبسوا من بيانه، وأمرًا للشعراء بأن يجعلوا مدحهم له فريضة لا يجوز السهو عنها:

عــلــي لأمــلاك الــبــلاد نــصــيــحــةٌ

يــقــوم بــهــا ذو حــســبــة فــي قــيــامــهِ

أخــص بــهــا مــن كــل حــيٍّ عــمــيــده

وأصــرفــهــا مــســتــكــبــرا عــن طــغــامــه

بــأن عــلــيًّــا كــل مــن فــاز بــالــغــنــى

فــقــيــر إذا لــم يــذخــر مــن كــلامــه

---

(١)س. ز / شروح: ص ٣٢١ – ٣٢٦.

(٢) انظر قوله: جاءتك ليلية شآمية... كأنها بالعراق مولدها. س. ز / شروح: ص ٨٣١.

سننت لأرباب القريض امتداحه
كما سنَّ إبراهيم حج مقامه
فيثني عليه ضيغم بزئيره
ويثني عليه شادن ببغامه
وهذا لأهل النطق شرعي ومنهبي
فمن لم يطعني عق أمر إمامه[1]

أو يختار ما سوى ذلك من المعاني التي يستدعيها غرض القصيدة ومناسبتها.
وكما تتنوع الحقول الدلالية للخواتيم في سقطياته باختلاف أغراض المتن تتنوع صورها الكمية، فتطول في بعضها لتصير قسمًا متميزًا بامتداده الكمي حتى في السقطيات التي تضخم فيها المتن فغيب نسيبها، كما يتبين من قوله في خاتمة لاميته الطويلية:

إذا الناس حلوا شعرهم بنشيدهم
فدونك مني كل حسناء عاطل
ومن كان يستدعي الجمال بحلية
أضر به فقد البرى والمراسل
كأن حرامًا أن تفارق صارمًا
يكون لما أضمرت أول فاعل
فمن صارم بالكف يُحمل كلِّها
ومن صارم يختص بعضَ الأنامل
فمقبض هذا السيف دون ذبابه
ومقبض ذاك السيف دون الحمائل
فليت الليالي سامحتني بناظر
يراك ومن لي بالضحى في الأصائل

(١)س. ز / شروح: ص ٥١٦ – ٥١٨.

فـلـو أن عـيـنـي مـتـعـتـهـا بـنـظـرةٍ
إلـيـك الأمــانــي مــا حـلـمـت بـغـائـل

حـسـامـك لـلأعـمـار أبــرى مـن الــردى
وعــفــوك لـلـجـانـي أعـــزّ المـعــاقـل[1]

وتتقلص في بعضها الآخر حتى تختزل أحيانًا في بيت واحد فتلتبس بالمتن وبالنهاية لقصرها، كقوله:

فــلا زلــت بـــدرًا كــامــلاً فــي ضـيـائـه
عــلــى أنـــه عــنـد الـنـمــاء هــلالُ

فـمـا لـخـمـيـس لــم تـقـده عــرامــةٌ
ولا لـــزمـــان لـــســت فـــيـــه جـمـالُ

وفـــي لمــن رام المـعــالــي بـقـيـةٌ
وعــنــدي إذا عـــي الـبـلـيـغ مــقــالُ[2]

وقد يبلغ التقلص غايته القصوى فتختفي وتغيب ليحل محلها المتن المتضخم فتكون نهاية الإنشاد هي الإعلان الضمني بختم القصيدة، وأعني بذلك أن المتلقي يدرك ذلك من كون النهاية الإنشادية[3] هي آخر ما يطرق سمعه، لا من الدلالة التي تحملها كما هو الشأن في الخواتيم قصيرة كانت أم طويلة.

●● **البناء النظري ومرونة الإنجاز:** إن البناء الثلاثي كما يتبين من قصائد السقط هيكل نظري ثابت في تصور الشيخ النقدي للتقصيد، أما الفروق التي قد تبدو بين السقطيات في البناء وعدد الأقسام فتعد سطحية، لأن الشاعر المقصد قد يجعل الهيكلة النظرية إنجازًا حقيقيًّا، فتكون القصيدة فيها معبدة تطابق صورتها النظرية

(١)س.ز / شروح: ص ١٠٨١ – ١٠٨٥.
(٢)نفسه / نفسه: ص ١٠٦٥ – ١٠٦٦.
(٣) انظر مبحث النهاية: ما يأتي.

بناءها المنجز من خلال حضور أقسامها الثلاثة كلها أي النسيب والمتن والخاتمة، أو تكون مجددة لا نسيب لها أو منهاة لا خاتمة لها أو مجددة منهاة، فينقص بناؤها المنجز عن الصورة النظرية التي تظل في التعبيد والتجديد على السواء حاضرة حضورًا نظريًّا افتراضيًّا.

ولا يعد هذا النقصان إخلالًا بالتقصيد بالقياس إلى الصورة المكتملة، فكما وصف الشيخ بعض الأوزان بأنها لا تحسن في السمع إلا إذا نقصت عن أصلها، يمكن وصف بعض القصائد بأنها لا تستجاد إلا إذا نقصت عن الصورة الثلاثية الأصلية، لأن أغراضها الكبرى أو الفرعية تقتضي أن يتخلى الشاعر عن قسميها الأول أو الأخير أو عنهما جميعًا ليسمح لمتنها بالتضخم والبروز، وهي خصيصة تكشف - إذا ما أضيفت إلى الحرية التي يملكها الشاعر في ترتيب الحقول الدلالية لكل قسم عن أن التقصيد لم يكن قالبًا جامدًا يقيد الشاعر برتابته، ولكنه كان بناء مرنًا يمكنه من أن يبتعد عن شرك الإملال بقابليته لأن يتشكل تشكلًا متنوعًا يضفي على القصائد ايهابًا فنيًّا يتغير، فيجعل لكل مجموعة منها هيكلة تبدو خاصة بها، رغم أنها وجه لجماليات نمطية ثابتة هي جماليات التقصيد، لكن حرية الشاعر في استثمار هذه المرونة ليست مطلقة، فاختيار هيكلة دون أخرى مقيد باقتضاء المقام أو الغرض لها كما يتبين من تتبع أبنية السقطيات مصنفة حسب أغراضها الكبرى.

■ **بنــاء الأمـــاديــح**: عندما تحدث ابن رشيق عن أشعار الكتاب صرح بأنهم كمن يلحق بهم من الشعراء الخلفاء والأمراء والمترفين من أهل الأقدار (لا يحاسبون فيها محاسبة الشاعر المبرز الذي الشعرصناعته والمديح بضاعته)[1]، لأنهم مطلقون مخلون في شهواتهم مسامحون في مذهبهم، يصنعون أكثر أشعارهم تخيرًا واستظرافًا لا عن رغبةٍ أو رهبةٍ، فلا يلزمهم مجاراة المتكسبين في إحكام صنعة الشعر[2] وتجويدها،

---

(١) العمدة: ٢/١١٠.

(٢) نفسه: ٢/١٠٩ - ١١٠.

ومقصوده أنهم لا يؤاخذون نقديًّا على التساهل وقلة الاكتراث[1] اللذين قد يصدرون عنهما عند تعاطيهم للموزون. ويفهم من هذا الحكم ونظائره أن احتفاء الشعراء المادحين بقصائدهم وعنايتهم بها، كان تقيدًا بالمعايير النقدية الفنية التي كانت تلزمهم بذلك، لكن عدمَ مبالاة غير قليل من فحول القدماء في بعض أشعارهم بالمكونات الفنية التي ستصبح من ثوابت الشعرالمجود، وعنايتهم بنفس المكونات في مهمات القصائد وما يتأهبون له من الشعر[2]، يكشفان عن أن المقام أو السياق الاجتماعي الخارجي الذي كان النظم يرتبط به، كان من أسباب تحول بعض الأساليب الشعرية إلى أعراف فنية ملزمة لا يستطيع الشاعر الراغب في إظهار احتفائه بالمخاطب أن يستهين بها، وقد نصح الشيخ الشاعر المادح بأن يجعل لكل مخاطب أسلوبًا في الصياغة والبناء يناسب مقامه ويليق به، فلا يُفْرِطُ في الاحتفاء بما يصوغه في أوساط الناس، ولا يفرِّط في الاعتناء بما يخص به ملوكهم وأشرافهم:

فرتب النظم ترتيب الحليِّ على
شخص الجلي بلا طيشٍ ولا خرقِ
الحجل للرجل والتاج المنيف لما
فوق الحجاج وعقد الدر للعنق[3]

ويبدو أن البناء الثلاثي الذي عده ابن قتيبة سبيل الشاعر المادح إلى التجويد، كان اللغة التي اختارها أبو العلاء لإظهار احتفائه بممدوحيه المتخيلين أو الحقيقيين في معظم المدائح التي نظمها، لأن الأصل في الثناء أن يكون فنًّا يعنى فيه الشاعر بالمخاطب، وتعبيدُ القصائد بالنسيب وختمُها بالخواتم مبالغةً في تجويدها دليلٌ على هذه العناية، وأكثر ما يكون ذلك في المدائح التلقائية التي لا ترتبط بأحداث عظيمة أو مناسبات بعينها، أو التي يتعمد الشاعر فيها رغم ارتباطها بحدث ما أن يصرف الاهتمام إلى الممدوح قبل الحدث.

---

(١) العمدة: ١/١٧٥.
(٢) نفسه: ١/١٧٦.
(٣)س. ز / شروح: ص ٦٨١.

وقد شغلت المدائح المعبدة المختومة القسم الأكبر من السقطيات المادحة، كنونيته في الشريف أبي إبراهيم (عللاني فإن طيب الأماني) التي استهلها بالنسيب، وختمها بعد المدح المتنوع المعاني بالدعاء للممدوح وتفديته. وقد ذكر ابن رشيق[1] أن الحذاق من الشعراء كانوا يكرهون ختم القصيدة بالدعاء للممدوح لأنه من عمل أهل الضعف. إلا أن يكون للملوك فإنهم يشتهون ذلك، والمدائح التي ختمها الشيخ بالدعاء للممدوح غير قليلة[2]، فإذا كان هو أيضًا ممن كانوا يذهبون إلى ما سيذكره ابن رشيق، فإن حرصه على هذا الدعاء سيكون شاهدًا على أنه كان يعد بعض المُمَدَّحين من طبقة الملوك الذين يشتهون مثل هذه الخواتيم في ما يقال فيهم من قصائد، مثلما يشتهون استهلالها بالنسيب الاحتفائي.

ويلحق بهذا النوع من البناء حسب صور السقطيات التي وصلت الينا نوع ثان نسمه بالمدائح المعبدة المنهاة، أي التي تختفي خواتيمها الدلالية ولا يظهر منها إلا نهاياتها الإنشادية، كنونيته (لعل نواها أن تريع شطونها) التي بدأها بالنسيب لكنه اكتفى فيها بعده بالمديح، وجعل قوله مادحًا في نهاية المتن:

أمــــون إذا أودعـــــت نـفـسـك حـــرزهـــا
ولاقـيـت حــربــاً لــم يـخـنـك أمـيـنـهـا[3]

هو نفسه نهاية القصيدة.

ويستشف من هذا الإنهاء المفاجئ أن القصيدة ليست كاملة، وما نرجحه أن الشيخ أسقط عددًا من أبياتها في مرحلة العزلة وحذف خاتمتها، فبدت منهاة بعد أن كانت معبدة مختومة كجل مدائح السقط التي قدم فيها الاحتفاء بالممدوح على إبراز عظمة الحدث.

---

(١) العمدة: ٢/٢٤١.
(٢) انظر مثلًا: س. ز / شروح: ص ١١٤، ١٧٢، ٢٢٤، ٤٢٥، ١٠٤٦.
(٣)نفسه: ص ٩٠٥.

وخلافًا لطريقته في بناء المدائح التلقائية يختار الشيخ الهيكل المجدد المختوم في بعض مِدَحه فيستغني بالمتن والخاتمة عن النسيب المقدم، جاعلًا التجديد إشارة فنية إلى عظمة الحدث الذي سعد به الممدوح فعمت السعادة الناس كلهم والشاعر أحدهم، ولذلك لا يعد ترك النسيب في هذا النوع من القصائد إخلالًا ببناء المدحة أو استهانة بمقام الممدوح، ولكنه تخل مقصود عن أول أقسامها للفت انتباه المتلقي إلى خصوصية الحدث الذي تقال فيه، وقد فسر ابن الأثير[1] تجديد الأماديح عند التهنئة بالفتوح العظيمة بأنه إحساس من الشاعر بأن رقة النسيب لا تلائم قوة المعاني الحماسية التي يبنى عليها وصف الانتصارات والفتوح.

ويتبين من مناسبات السقطيات المادحة التي جاءت مجددة لا نسيب فيها، أن أبا العلاء كان يحكم هذا المعيار الذي سيشير إليه ابن الأثير بعده، فجل هذه القصائد كانت تهنئة للممدوح بانتصاره على أعدائه كداليته:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددٍ
فأبل الليالي والأنام وجددِ[2]

التي هجم فيها على وصف انتصار الممدوح على الروم، وختمها بالتعريض بأعدائه والفخر بالشعر الواصف للمجد. لكن ما نلاحظه في مدائحه المجددة أنه لم يقصرها على وصف الانتصارات لأنه جعل بعض ما كان يسعد به الممدوح من أفراح أحداثًا عظيمة ترخص نسيب القصائد التي يقال فيها وتغني عنه، كقوله مهنئًا بعرس زفاف:

ابق في نعمة بقاء الدهورِ
نافذ الأمر في جميع الأمورِ
وتهن النعمى السنية والبس
حُلل المجد والفعال الخطير

---

(١) المثل السائر: ٢/٢٣٦.

(٢)س. ز / شروح: ص ٣٥٠ – ٣٨٩.

كنتَ موسى وافتكَ بنتُ شعيبٍ

غير أن ليس فيكم من فقيرِ[1]

فقد بدأها بالهجوم على المدح كما هو بين، وختمها بالدعاء للممدوح، وغيب النسيب مبالغة في إظهار ابتهاجه وفرحته بالحدث السعيد. ومثل هذه السقطيات في حكم «التجديد» المدائحُ المجددة المنهاة التي يعد التصريع شاهدًا على أن الشيخ لم يحذف أولها، فما جاء منها كان وصفا لانتصار الممدوح على أعدائه أو تهنئة له بالشفاء كما يتضح من قوله:

عظيمٌ لعمري أن يلم عظيمُ

بآل علي والأنام سليمُ[2]

ويتبين من إنهائه القصيدة بقوله:

فليتك في الأفلاك نورٌ مخلدٌ

يزول بنا صرف الردى وتدومُ

يراه بنو الدهر الأخير بحاله

كما أبصرته جرهم وأميم[3]

أن التجديد فيها اقترن بغياب الخاتمة، والتفسير الذي يحتمله غيابها أن يكون نتيجة حذفه لها عند إملاء الديوان، أو أن يكون استغنى عنها زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث وبهجته مثلما عبرعن ذلك بترك النسيب، والاحتمال الأخير هو الأرجح لأن نهايتي القصيدتين جاءتا محكمتين[4]. لكن دلالة البناء لا تتضح في مدحة أخرى مجددة بدأها بقوله:

---

(١)س. ز / شروح: ص ٢٢٤ ٢٢٧.

(٢)نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

(٣)نفسه / نفسه: ص ٦٧١.

(٤) انظر مفهوم النهاية المحكمة في مبحث لاحق.

لــتــذكــر قــضــاعــة أيــامــهــا

وتــزه بــامــلاكــهــا حــمــيــرُ[1]

فترك التصريع فيها رغم كونه أحد مظاهر الاحتفاء بالشعر والممدوح ينبئ بأنه أسقط مقدمتها ونهايتها، وقد يكون شاهدًا على إسقاطه خاتمتها إن لم يكن قد اكتفى بموقعها الإنشادي. ويستشف من القلة النسبية لأبياتها أن الحذف قد غيرها عن أصلها، ولذلك تظل دلالة البناء فيها مبهمة قابلة لأن تُرَدَّ إلى أي أصل من الأصول البنائية التي ترد عليها المدائح.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن بناء قصيدة المديح في سقط الزند لا يخرج عن واحدة من الصور الأربع الآتية:

الصورة البنائية	المكونات الهيكلية								دلالة البناء
القصيدة المعبدة المختومة	=	نسيب مقدم	+	متن	+			خاتمة	احتفاء بالمدح
القصيدة المعبدة المنهاة	=	نسيب مقدم	+	متن	+	نهاية	−	خاتمة	أسقطت خاتمتها
القصيدة المجددة المختومة	=	نسيب مغيب	+	متن	+			خاتمة	احتفاء بعظمة الحدث
القصيدة المجددة المنهاة	=	نسيب مغيب	+	متن	+	نهاية	−	خاتمة	زيادة في الاحتفاء بعظمة الحدث

وهي صور مقصورة على السقطيات المادحة، ولا تجتمع كلها في بناء الأغراض الشعرية الأخرى كما سيتبين.

■ **بنـاء الوجـدانيـات:** ونعني بها قصائد الشكوى التي نظمها يشكو من اغترابه في بغداد أو يتحسر على فراق أهلها بعد رحيله عنها، وهي في معظمها مزيج من التأسي والمدح للبغداديين. وقد وفر لها الشاعر كل أساليب التجويد الشعري

(١)س. ز / شروح: ص ١٠٨٧.

رغم أن بعضها نظم بعد أن كان قد نوى الاعتزال، أي قبيل توبته من الشعر بزمن يسير، فاستعار لها من بناء الأماديح الصورة الأولى ذات الهيكل الثلاثي، إلا أنه أولى النسيب فيها عناية فنية خاصة لمناسبة انفعالاته لحال الوجد الحزين التي هيمنت على المتن والخاتمة، كما يتبين من عينيته [١] التي استهلها بتحية الطلل وتغزل فيها ووصف المشيب وطيف الخيال، والرحلة على الناقة في فضاء الليل والقفار، ثم تشوق فيها إلى صديقه عبد السلام البصري والبغداديين قبل أن يختمها بإعلان ندمه على فراقهم.

ولم يخرج الشيخ إلى البناء المجدد أو المنهى في أية قصيدة من هذه الوجدانيات، ويستشف من تقيده فيها بالهيكل الثلاثي وحده أنه كان يعده أليق الأبنية بهذا النوع من القصائد.

■ ■ ■ **بناء الاعتذاريات والعتابيات:** ترد معاني هذه الأغراض لدى الشيخ وغيره من الشعراء[٢] مستقلة بنفسها، وممتزجة بعضها ببعض وممازجة للمديح أحيانًا.

وتشترك هذه القصائد كلها من حيث بناؤها في كونها ذات خواتيم تعقب المتن، لكن المشكل فيها أنها وردت قليلة الأبيات غير مصرعة، وهي صورة مبهمة لا تسمح بالتحديد الدقيق للهيكلة التي تخضع لها، لأن ترك التصريع يمكن أن يكون تظاهرًا بعدم احتفائه بالمعاتب لعدم رضاه عنه، فتعد القصائد مجددة كبعض معاتبات مهيار[٣] التي جمع فيها بين التجديد وترك التصريع، كما يمكن أن تكون صورة طرأت بذهاب الأبيات المصرعة مع ما أسقطه الشيخ من أول القصائد في مرحلة العزلة، وما أُسقط يحتمل أن يكون نسيبًا في هيكلة معبدة أو بعضًا من المتن في هيكلة مجددة. ولا يتضح البناء إلا في قصيدتين اثنتين هجم في أولاهما على العتاب غير ناسب كما يتضح من قوله يلوم خاله على السفر إلى بلاد المغرب:

---

(١) قوله: تحية كسرى في السناء وتبع... لربعك لا أرضى تحية أربع. س. ز / شروح: ص ١٤٨٧.

(٢) العمدة: ٢/١٦٠.

(٣) انظر القصيدة عند مهيار: ٣/٣٤٥.

تفديك النفوسُ ولا تفادى

فأدن القرب أو أطل البعادا

أرانا يا علي وإن أقمنا

نشاطرك الصبابة والسهادا[1]

وختمها بنصحه إياه وتبرئته ذمته من التفريط في النصح[2]، وهجم في الثانية على مدح أحد الأشراف قبل التخلص إلى عتابه ولومه على تقصيره في إيصال مدحة له إلى المخاطب بها، وختمها بعد حثه على الوفاء بوعده بالدعاء له بأن يظل كما عهده الناس غير مخيب للآمال[3]. ويتبين من الرجوع إلى بناء بعض قصائد العتاب [4] في الشعر العربي، أن بدأها بالنسيب يكون وسيلة إلى تقوية فاعلية اللذع والايلام في معانيها، كما أكد ذلك الشيخ نفسه في شكواه من قسوة معاتبة أحد أصدقائه له[5]. وإذا كان الشيخ قد اختار لقصيدتيه البناء المجدد فإن ذلك إنما كان لتخفيف وقع العتاب حتى يظل مقبولًا يدعو إلى الألفة [6]ويبعد القطيعة والجفاء.

■■■■ **بناء الفخريات والمراثي:** تشترك قصائد الفخر والرثاء في سقط الزند من حيث بناؤها في كون الشيخ استهلها بدون نسيب، مكتفيًا فيها بالهيكل المحدد وحده وإن كان قد جعل لبعضها خواتيم دلالية وأنهى بعضها الآخر بنهاية إنشائية.

ورغم أن ترك التصريع في بعض الفخريات يحتمل أن يكون نتيجة لحذف لحق اصلها المعبد يظل التجديد هو الأصل المرجح فيها، فالنسيب حقل يغلب فيه على الشعراء التذلل والشكوى والبكاء، والفخر حقل يغلب عليهم فيه التجلد والأنفة

---

(١)س. ز / شروح: ص ٧٧٠ – ٧٧١.

(٢) قوله: نراسلك التنصح في القوافي... وغيرك من نعلمه السدادا

فإن تقبل فذاك هوى أناس... وإن تردد فلم نأل اجتهادا. س. ز / شروح: ص ٨٠٨ – ٨٠٩.

(٣) انظر: س. ز / شروح: ص ٨٦٧ ٨٨٣. وانظر ما تقدم عن غرض العتاب: ٣١٢/٣.

(٤) انظر القصيدة عند مهيار: ٢٣٦/٣.

(٥) انظر قوله: وحدا النسيب إلى العتاب كأنه... ريش السهام حدت غروب لهاذم. س. ز / شروح: ص ١٨٤١.

(٦) انظر العمدة: ١٦٠/٢.

والمكابرة، وإذا جاز في قصيدة المديح أن يتصف الشاعر الناسب بالتذلل ويصف الممدوح بنقيض ذلك أي بالجلادة والقوة، فإن ما يبدو غير مستساغ في قصيدة الفخر التي يخص فيها الشاعر نفسه بالوصف، أن ينسب نفسه إلى الذلة والضعف في النسيب ثم يناقض ذلك عند الخروج إلى الفخر، بوصف نفسه بكل معاني العزة والأنفة التي يفتخر بها أهل المروءة، ولذلك نميل إلى أن الهيكل الذي كان يراه ملائمًا للفخريات هو البناء المجدد الخالي من النسيب. والفروق التي يمكن أن نميز بها سقطياته الفخرية بعضها من بعض هي فروق الختم والإنهاء، فبعضها مجدد مختوم كقوله معتبرًا وناصحًا في خاتمة لاميته المشهورة:

إذا أنت أعطيتَ السعادةَ لم تبل
وإن نظرت شزرًا إليك القبائلُ

تفتك على أكتاف أبطالها القنا
وهابتك في أغمادهن المناصل

وإن سدد الأعداء نحوك أسهمًا
نكصن على أفواقهن المعابل

تحامى الرزايا كل خف ومنسم
وتلقى رداهن الذرى والكواهل

وترجع أعقاب الرماح سليمة
وقد حطمت في الدارعين العوامل

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا
فعند التناهي يقصر المتطاول

توقَّى البدور النقص وهي أهلةٌ
ويدركها النقصان وهي كوامل[1]

---

(١)س. ز / شروح: ص ٥٤٨ ٥٥٢ . ومطلع هذه اللامية: ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل...... نفسه / نفسه: ص ٥١٩.

وبعضها الآخر منهى لا خاتمة له كقوله مفتخرًا في آخر داليته:

ولـــي نــفــس تحــل بــي الــروابـــي
وتـــأبـــى أن تحـــل بـــي الـــوهـــادا
تمـــد لـتـقـبـض الـقـمـريـن كـفًّـا
وتـــحـمـل كـــي تـبـذ الـنـجـم زادا[1]

وهي نهاية يعلم بها خلافًا للخاتمة توقف الإنشاد لا دلالتها التابعة للمتن، وما نرجحه أن الشيخ اختار الإنهاء بدل الختم في مثل هذه القصيدة ليزيد المتن الفخري المجدد بروزا، ويجعله ممتدًّا مهيمنًا على الهيكل كله.

وتعد قصيدة الرثاء والتعزية من حيث بناؤها المقابل الأمثل لقصيدة المديح، لأن الاهتمام بالخطب الجلل يحل فيها محل الاحتفاء بالممدوح لغياب المخاطب الحي الذي تسند إليه الأوصاف المادحة الراثية [2]. وتتجلى فاعلية هذا الاهتمام بالحدث في كون الشعراء والنقاد قد تعارفوا على أن الشاعر مطالب بأن يهجم على الرثاء، دون أن يقدم قبله نسيبًا كما يصنع[3] في المديح والهجاء لأن المصيبة تقتضي منه أن يكون مشغولاً عن ذلك بما هو فيه من الحسرة.

ورغم أن قلة من الشعراء كدريد بن الصمة مزجوا[4] مراثيهم بالنسيب، يظل ذلك استثناء لا يقاس عليه لما يكشف عنه من جفاء وجلافة[5] لا تليق بالحذاق من أهل الصناعة.

وقد التزم الشيخ بهذا العرف النقدي في جميع مراثيه فجاء بها مجددة لا نسيب لها، لكنه حرص على أن يجعل لها كلها خواتيم تصبح بها منتسبة إلى الصورة

(١)س. ز / شروح: ص ٦٠٠ – ٦٠١. ومطلع هذه الدالية: أرى العنقاء تكبر أن تصادا..... نفسه / نفسه: ص ٥٥٣.

(٢) سبقت الإشارة إلى أن قدامة يعد الرثاء مديحًا لهالك بصيغة الماضي. انظر ما تقدم: ٣١٩/٣.

(٣) انظر العمدة: ١٥١/٢.

(٤) نفسه: ١٥١/٢ ١٥٢، والرثاء في الشعر الجاهلي : ص ٢٠١.

(٥) العمدة: ١٥٢/٢.

البنائية الثالثة، أي المجددة المختومة. ويتبين من تتبع هذه الخواتيم أن الشيخ أولاها عناية خاصة للتقليل من تأثير الفقر النسبي الذي تتسم به معاني قصيدة الرثاء، نتيجة تشابهها وضيق القول فيها بعد التخلي عن النسيب. وقد ظهرت هذه العناية في تنويعه دلالاتها في التعازي والمراثي على السواء بجعلها وعظًا واعتبارًا[1]، أو وعدا للميت بملازمة الحزن[2] عليه، أو تهنئة له بالجنة أو دعاء له بقبول الشفاعة فيه[3] أو بالسقيا[4] والرحمة[5]، أو تعللًا برؤيته في المنام[6] أو تصبيرا للمعزى[7] ودعاء له بطول العمر[8].

وما قد يستوقف الدارس من كل ذلك المعاني التي ختم بها رثاء للشريف الموسوي وتعزيته لولديه الرضي والمرتضى[9]، فقد ختمها كما أوضحت من قبل بوصف قصيدته[10] ومذهبه الشعري والتصريح بترفعه عن التكسب، وهي معان تفسرها رغبته في المزج اللطيف بين معاني المديح والتعزية في قصيدة واحدة، ليكون نفس البناء راثيًا للميت ومادحًا لولديه اللذين ورثًا الرئاسة من بعده، وذلك من مستصعب الرثاء[11].

ويستشف من عنايته بخواتيم المراثي أنه كان يعد الصورة المجددة المنهاة التي لا خاتمة لها بناء يقلل من جودة قصيدة الرثاء، وقد يكون للسياق الاجتماعي تأثيره في توجيه هذه القصيدة نحو البناء المجدد المختوم، فالحديث عن الميت عند التفجع عليه أو التعزية فيه، لا يمكن أن يقطع دون أن يكون معتمدًا على خاتمة دعائية ومصبرة

---

(١) انظر: س. ز / شروح: ص ١٠٠٢ – ١٠٠٥، وانظر ما تقدم: القسم الثالث.
(٢) نفسه: ص ٩٤١.
(٣) نفسه: ص ٩٧٠.
(٤) نفسه: ص ١٤٧٥.
(٥) نفسه: ص ١٠٣٥.
(٦) نفسه: ص ١٦٩١.
(٧) نفسه: ص ١٠٢٦.
(٨) نفسه: ص ١٠٣٥.
(٩) قوله: أودى فليت الحادثات كفاف... مال المسيف وعنبر المستاف. نفسه: ص ١٢٦٤.
(١٠) قوله: يامالكي سرح القريض أتتكما... مني حمولة مسنتين عجاف. نفسه: ص ١٣١٨.
(١١) انظر العمدة: ٢/١٥٥.

تخفف من الحدة الانفعالية، وتهيء النفوس للعودة إلى النشاط الاجتماعي المتوازن الذي تستدعيه ضرورة العيش، ولذلك صارت الخاتمة في المراثي معبرًا إلى السكوت عن الإنشاد لا يستغنى عنه.

إن التقصيد في صورته النظرية استثمار لهيكل ثلاثي تتكافأ فيه المقدمة النسيبية والغرض والخاتمة، لكن مرونة الإنجاز تجعل هذا البناء واحدًا من عدة أبنية: معبدة أو مجددة، مختومة أو منهاة، وليست قصائد السقط من حيث بناؤها المتنوع إلا مظهرًا لهذه المرونة.

●●● **بساطة التقطيـــع**: تتميز المقطوعة من القصيدة لدى معظم النقاد والدارسين بعدد أبياتها كما تبين، ويكشف التأمل في بناء كثير من المقطوعات عن أن قلة الأبيات ليست صياغة تنتج المقطوعة، ولكنها النتيجة الكمية المشهورة لنمطية التقطيع السابقة عليها، لأن المقطوعة قد تطول فتكثر أبياتها وتظل رغم ذلك مختلفة عن القصيدة وإن أشبهتها في كثرة الأبيات. والتعريف الذي نراه قريبًا من حقيقة المقطوعة أنها بناء شعري بسيط أحادي الموضوع، بعيد بمعانيه غير المطردة عن الأغراض الشعرية المعروفة، لأن المقطع ينحو فيه منحى تعبيريًّا غير مهيأ يرتبط عادة باللحظة التي تصاغ فيها ارتجالًا وبديهة عند المنازعات والتمثل والملح[1]، والغالب عليها أن تكون وصفًا لمرئي أو مسموع وإلغازًا عن محسوس أو مجرد، إلا أن يتكلف الشاعر جعلها نوعًا من النظم مقصودًا إليه يستقصي فيه ما يشاء من المعاني الفكرية أو الشعرية. ولعل فن الوصف هو الغرض الوحيد الذي تشترك القصيدة والمقطوعة في استثماره فنيًّا، مع فارق مميز يتجلى في كونه - أي الوصف وظيفيًّا في التقصيد ومستقلا[2] في التقطيع. وقد تبين في المبحث الخاص بهذا الفن أن انتساب الشيخ إلى مذهب التبادي عند نظمه السقط، جعله يزهد صونًا لجودة الشعر وفخامته في الوصف المستقل

---

(١) العمدة: ١/١٨٦.

(٢) انظر توضيح ذلك في مبحث الوصف: ما تقدم من هذا الفصل.

ومقطوعاته، ولم يكن الزهد في المقطوعات يشكك في شاعرية المُقَصِّد لقدرته[1] على المجئ بها كل ما شاء ذلك، خلافًا للشاعر الذي يكتفي بالتقطيع ويستغني به عن التقصيد لعجزه عنه، فالتجمل يكون بطويل القريض لا بقصيره، ولا فضيلة للشاعر إذا كان شعره إنما يستحسن في البيتين والثلاثة [2] ولو كان من المشهورين كديك الجن، ولذلك نجد المقطوعات في سقط الزند كالمعدومة[3].

وما قد يشكل فيه القطع التي يوهم قصرها وعدم تصريعها أنها مقطوعات أصلية، بينما هي في أصلها بقايا من قصائد أسقط الشيخ عددا من أبياتها في مرحلة العزلة، فضاعت صورتها البنائية الحقيقية التي كانت تنسبها كغيرها من السقطيات إلى فن القصيدة، فالغلبة في هذا الديوان كانت لأبنية التقصيد، أما بساطة التقطيع فلم تجد لها مكانًا في منجزه الشعري إلا عندما نظم اللزوميات.

٢ - بناء اللزوميات: سلطة التقطيع

ألف الشيخ ديوان اللزوم كما تبين بعد أن كان قد أعلن توبته من الشعر، ولذلك كان ملزمًا بأن ينحو فيه منحى فكريًّا نظميًّا مجافيًّا لطرائق التجويد الشعري التي ترشد إليها الغريزة والخبرة، وكان من بين ثمرات هذه المجافاة غلبة التقطيع على أبنيته النظمية وخلوه من نمط القصيدة، ولذلك يظل اللزوم رغم تجاوزه عشرة آلاف بيت ديوان مقطوعات لا علاقة له بفن التقصيد.

ولا يخل بهذا الحكم ورود بعض اللزوميات المطولة التي تلتبس لكثرة أبياتها[4] بالقصائد، فطولها لا يلحقها بها لأن مفهوم القصيدة هيكلي قبل أن يكون كميًّا كما أوضحت، وليس للزوميات المطولة هيكل نمطي حتى يعد بناؤها بناءً تقصيديًّا. وإذا

---

(١) العمدة: ١/١٨٨.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٤٧.

(٣) انظر ما تقدم عن الوصف في هذا الفصل، وانظر: س. ز / شروح: ص ٢٠٤، ٢٤١.

(٤) تجاوز بعضها ٥٠ بيتًا.

كان تنضيد الأبيات فيها هو نفسه ما تبنى عليه القصائد، فإنه يظل فيها أي المقطوعات قاصرًا وعاجزًا وإن طالت عن أن يتجاوز صورته التقطيعية إلى غاية أبعد كالهيكلة التي يسعى إليها في القصائد، وهي خصيصة تجعل بناء المقطوعات قصرت أم طالت محصورًا في صورته التنضيدية التي تكون هي نفسها صورته التقطيعية.

أ - التنضيد: خلافًا لطريقته الحذرة في بناء السقطيات لم يكن الشيخ ليحتاج إلى نفس الحذر الفني في تنضيد لزومياته لأن هذا الديوان كان نظمًا أخلاقيًّا لا يتطلب ما يتطلبه الشعر من تجويد. وإذا كان الحرص على تجويد السقطيات لم يمنعه من استثمار كل أساليب التنضيد مغنيًا ولاحمًا ومعلقًا، فإن غلبة النظمية على اللزوم جعلته يبدو أكثر تساهلًا في توظيفها فيه، لكن ما يلاحظ أنه لم يكتف فحسب بالتساهل في الإنجاز، ولكنه تجاوز ذلك إلى الكشف عما جاء فيه من أبنية معلقة تعليقًا يعده النقاد من عيوب الشعر، فقد أنكر عليه بعض خصومه قوله:

أمورٌ تستخف بها حلومُ
وما يدري الفتى لمن الثبورُ

كتاب محمدٍ وكتاب موسى
وإنجيل ابن مريم والزبور

نهت أممًا فما قبلت وبارت
نصيحتها فكل القوم بور

ودارًا ساكن وحياة قوم
كجسر فوقه اتصل العبور[1]

فقال يرد الاعتراض: (كتاب محمد مبتدأ غير متعلق بما قبله، وما بعده عطف عليه، إلى قوله الزبور. ثم جاء الخبر في قوله: نهت أمما... البيت، و«نهت» راجعة إلى الكتب... وإنما أتي هذا المنكر من جهله بأحكام المنظوم وقلة خبرته باتصال الجمل

---

(١) اللزوم: ٤٤٣/١. ورواية الزجر (ص ٦٥): فما قبلت وبادت....

بعضها ببعض، [و] لعله قرأ البيت الأول[1] منها دون أن يتبعه بالآخر، فظن ومعاذ الله أن يذهب المؤلف إلى ذلك أن البيت الثاني تفسير للأول[2]، وإنما هذا فن من القريض يسمى الإغرام وهو دون التضمين، كما قال كثير:

وإنـــي وتـهـيـامـي بـعـزَّة بـعـدمـا
تـخـلـيـت ممـا بـيـنـنـا وتـخـلـت

لـكـالمبـتـغـي ظِـلَّ الـغـمـامـة كلمـا
تـبـوأ مـنـهـا لـلـمـقـيـل اضـمـحـلـت)[3]

وهو اعتراف نقدي صريح يؤكد أنه لم يكن يبالي بخروج التعلق في اللزوميات إلى الأساليب المعيبة. ولا يعني هذا أنه كان يجد التعليق أنسب لها من الإغناء الذي يكتسب به كل بيت استقلاله عن الأبيات المجاورة له في نفس المنظومة، فقد حرص في اعتراضه السابق على أن ينبه خصمه على أن البيت الأول من اللزومية (قائم بنفسه وغير متصل بما بعده)[4].

إن تنويع أساليب التنضيد في ديوان اللزوم لم يكن تصرفًا اعتباطيًّا في بناء الجمل، ولكنه كان احتماء مقصودًا بصنوف التركيب اللغوي التي لا يحيط بها إلا كل ذي خبرة بأحكام المنظوم واتصال الجمل بعضها ببعض، من تهمة الإلحاد التي قد يقذفه بها خصومه محتجين عليه بنظمه، كما كان حماية لهذا المنظوم من أن يعبثوا به كيدا له.

لقد كان الشيخ يتعمد في الفصل اللزومي الواحد أن يكرر بعض الألفاظ المتشابهة رويًّا وبناء، إذا اتحدت القطع اللزومية المستقلة في نفس الوزن وصارت قابلة لأن توصل بعضها ببعض، وذلك حتى يفضح الايطاء من يريد أن يكيد له بمزجها وجعلها قطعة واحدة، ولم يكن تنويع أساليب التنضيد ينأى عن مثل هذه الغاية.

---

(١) يقصد الذي أوله: كتاب محمد... البيت. انظر الأبيات السابقة.

(٢) يقصد مطلع اللزومية وهو قول الشيخ: أمور تستخف بها حلوم. البيت. انظر الأبيات السابقة.

(٣) زجر النابح: ص ٦٧ ٦٨.

(٤) نفسه: ص ٦٦.

ويكشف رده على خصومه عن أن كثيرًا منهم ما كانوا ليعترضوا عليه لو كانوا خبروا طريقته في النظم وبناء الجمل، فقد وصل بعضهم قوله في إحدى لزومياته:

ترمي بعضوين ذي نطقٍ وذي خرسٍ

إلى فمٍ لصنوف الطعم فقَّارِ

بقوله في التي بعدها:

كف بخمس مئين عسجدٍ فديتْ

ما بالها قطعت في ربع دينارِ

وذلك (حرصًا على التشنيع ورغبة في تضريب العامة على معنى التأريش)[1]، ففضحه جهله لأنه لم يكن يعلم أن الشيخ قد لزم قبل الروي الغين في الأولى والنون في الثانية، فمنع قوافيهما بذلك من أن تجتمع في قوافي لزومية واحدة رغم اشتراكهما في نفس الوزن والروي. وينجم عن هذا الاحتراس في تنضيد مقطوعات اللزوم بجعله التنضيد قابلًا لأن يقرأ قراءات بنائية متعددة وغير قابل لذلك في الحين نفسه، أن الدارس يكون مجبرًا عند دراسة أبنية اللزوميات على الاعتراف بأنه يصفها حسب ما تبدو في ظاهرها، وقد يكون هذا الظاهر مخالفا لبناء ثان يحتمل أن يكون الشيخ قد تعمد أن يلبسه به، حتى يظل احتمال الاستقلال والتعلق مهربا يلجأ إليه لرد تهم الكائدين له.

- **الإغنـــــاء**: وهو كما تبين الأسلوب الذي يجعل فيه كل بيت مستقلًّا بجمله ومعناه عما سواه من الأبيات، كقوله:

نبغي التطهر والقضاء جرى لنا

بسواه حتى ما نعاين طاهرا

والناس في ظلم الشكوك تنازعوا

فيها وما لمحوا نهارا باهرا

---

(١) زجر النابح: ص ١١٢. ولنظر البيتين على التوالي في اللزوم: ١/٥٤٤.

نمضي ونترك البلاد عريضة

والصبح أنور والنجوم زواهرا

عش ما بدا لك لن ترى إلا مدى

يطوى كعادته ودهرا داهرا

لا تولدوا وإذا أبى طبع فلا

تئدوا وأكرم بالتراب مصاهرا[1]

فإذا استثنينا تعلق البيت الثاني بالأول نجد الأبيات الأخرى مستقلة بمعانيها، قابلة لأن ترتب أي ترتيب دون أن يكون ذلك مخلًّا ببناء المقطوعة. وقد تكون الروابط النحوية أحيانًا مانعة من تغيير الترتيب، لكن كل بيت يظل رغم ذلك مستقلًّا بنفسه لتشتت معاني الأبيات وعدم انتظامها داخل مقولة فكرية واحدة، كما نجد في لزوميته:

لعمرك ما أنجاك طرفك في الوغى

من الموت لكن القضاء الذي ينجي

فلا تك زيرًا للنساء وإن تمل

لهن فلا تأذن لزير ولا صنج

ولا تدن للصهباء بنتًا لأبيض

ولا تقرب الحمراء من ولد الزنج[2]

فكل بيت فيها مستقل بموعظة تامة تجعله قابلًا لأن يرد متفردًا.

ولا يبدو هذا الإغناء المشَتَّتُ للمعاني الوعظية وأبياتها رغم اطراده في الديوان إخلالا بالبناء الدلالي، فوحدة المقصد العام المتمثلة في الحث على الفضيلة والخير تسوغ التناثر الدلالي وتستدعيه، لأن الوصول بالمتلقي إلى هذه الغاية الأخلاقية النبيلة لا يتأتى إلا بتنبيهه على كل مكامن الخير ليسعى إليها، وعلى كل مكامن الشر

---

(١) اللزوم: ١/ ٥١٠.

(٢)نفسه: ١/ ٢٦٦.

ليتجنبها، واستقلال كل بيت بمعناه وموعظته هو السبيل إلى تنويع الحقول الوعظية حتى تصبح صورتا الخير والشر واضحتين لكل ذي لب، ولم يكن الشيخ يسعى إلا إلى هذا التوضيح.

●● **اللـــحم**: والمقصود به كما تبين تجميع الأبيات المستقلة داخل وحدات كبرى، تربط بين أبياتها روابط نحوية أو دلالية تقوي فائدتها دون أن تمنع من تغير مواقعها وترتيبها داخل الوحدة. وقد سلك الشيخ في لحم الأبيات طرائق متعددة، منها وحدة الموضوع أو القضية التي تتناولها اللزومية كقوله مصورًا وهم الإنسان وهو يعتقد أن أفعاله حرة لا سلطة للقضاء والقدر عليها:

للحال بالقدر اللطيف تغير
فليناً عنك تفاؤل وتطير

قد حار آدم في القضاء وآله
أفللملائك في السماء تحير

تتخيرين الأمر كي تحظي به
هيهات ليس على الزمان تخير

وتديري عند السماك أو السها
فلكل جسم في التراب تدير[1]

ومنها الاستطراد، وهو طريقة تشبه الأولى في الاعتماد على وحدة الموضوع للحم الأبيات، لكنها تتجاوزها إلى نوع من اللحم المركب تتعدد فيها المجوعات وتتداخل، لأن الشيخ يخرج في نفس اللزومية من المجموعة الملحومة الأولى إلى مجموعة أخرى لاحقة، ثم يعود منها إلى الأولى ليخرج من جديد إلى اللاحقة. فهو مثلًا في الأبيات الأولى من لزوميته[2]:

قران المشتري زحلاً يرجى
لإيقاظ النواظر من كراها

---

(١) اللزوم: ٤٤٤/١.

(٢) نفسه: ٦٢٢/٢ – ٦٢٣.

يذكر الناسين بأن الفناء هومصير البشر الذي لا تنفع معه حيلة، لأن الله سبحانه قضى بذلك، بينما يجعل المجموعة اللاحقة تعبيرًا عن موقفه من المذاهب والديانات بقوله فيها:

إذا رجـــع الـحـصـيـفُ إلـــى حـجـاهُ
تـــهـــاون بـــالمـــذاهـــب وازدراهـــــــا

ثم يستطرد فيعود ثانية إلى حتمية الموت والقضاء الذي لا يرد في قوله:

قـــضـــــاء مـــــن إلـــــهـــك مـســتـمـرٌ
غـــدت مـنــه المـعـــاطـس فـــي بـــراهـــا

ليخلص من ذلك مرة أخرى إلى محاكمة الديانات بقوله:

تـــقـــدم صـــاحـــب الـــتـــوراة مـوسـى
وأوقـــــع فـــي الخـــســـار مـــن اقـتـراهـا

ومثل هذا الاستطراد يكون مخلًّا بالتسلسل المنطقي وبالوحدة العضوية، لكنه يجعل اللزومية تبدو للمتلقي ذات وحدة دلالية مركبة تستمد من النسيج الموضوعي الذي يحوكه التداخل، فيصبح كل موضوع فيه كالمفرع من الآخر.

ولم يكن تلافي الاستطراد ليعجز الشيخ، لكن تخوفه من غضب الناس من آرائه كان يدفعه إلى اختيار مثل هذا الأسلوب وهو عالم باضطرابه. فمنعه المتلقين من التأمل والبحث المحص عن المعنى المقصود من اللزومية، بالبدء برأي لا يختلف الناس في صحته كالتسليم بحتمية القضاء والقدر، ثم التحول إلى رأي آخر قد يساء فهم ظاهره، فالعودة منه إلى الأول... مراوغة بنائية كانت تشعره بأنه سيكون أمنًا من غضبهم، لأن الاستطراد يربك ذهن المتلقي ويحول دون وقوفه الطويل عند كل موضوع، ولم يكن الشيخ يريد للوقوف عند المعاني أن يطول في بعض اللزوميات.

ولعل أطرف الطرائق التي سلكها اللحم بالفتح والإغلاق الدلاليين، وهي طريقة يتعمد فيها الشيخ أن يفتتح اللزومية بالتعرض لقضيةٍ ما فكرية أو سلوكية، يخرج منها اعتباطًا ودون أي تخلص دلالي إلى مواعظ مختلفة تستقل بمعانيها في أبيات

مغناة قابلة لأن تغير مواقعها وترتيبها، ثم يعود اعتباطًا إلى نفس القضية التي افتتح بها المنظومة ليجعلها مغلقًا للحلقة اللزومية التي تلتحم فيها الأبيات الواقعة داخلها لإحاطتها بها، كما يتضح من قوله في لزوميته:

لم أرض رأي ولاة قومٍ لقبوا
ملكًا بمقتدرٍ وآخر قاهرا

هذي صفات الله جل جلاله
فالحق بمن هجر الغواة مظاهرا

نبغي التطهر والقضاء جرى لنا
بسواه حتى ما نعاين طاهرا

والناس في ظلم الشكوك تنازعوا
فيها وما لحوا نهارا باهرا

ملكوا فما سلكوا سبيل الرشد بل
ملأوا الديار ضواربا ومزاهرا[1]

فالبيتان الأولان ذم للملوك الذين زين لهم جهلهم وغيهم أن يلقبوا أنفسهم بصفات هي لله وحده، والبيت الأخير عودة إلى ذم هؤلاء الملوك الذين زاغوا كلهم عن الطريق السوي وانصرفوا إلى اللهو والرذائل، ووسط هذه الحلقة تظل كل الأبيات محتفظة باستقلالها وهي ملحومة من خارجها.

وقد يكرر الشيخ هذه الطريقة في بعض المقطوعات أكثر من مرة فيفتح حلقة ويغلقها لاحمًا وسطها مجموعة من الأبيات، ثم يفتح في نفس المقطوعة حلقة أخرى ويعود إلى إغلاقها للحم مجموعة من الأبيات المستقلة داخلها كما يتبين من لزوميته:

ربيت شبلًا فلما أن غدا أسدًا
عدا عليك فلولا ربه أكلك

جنيت أمرًا فود الشيخ من أسف
لما جنيت على ذي السن لو ثكلك

---

(١) اللزوم: ١/٥١٠.

مـرحـت كـالـفـرس الـذيـال آونـة

ثـم اعـتـراك أبـو سـعـدٍ فـقـد شـكـلـك(1)

فقد افتتح الحلقة الأولى بالتنبيه على الشر الذي يجنيه الوالد من ولده، ثم أغلقها بالدعوة إلى عدم تربية الصغير على المعاصي:

فـلا تـعـلـم صـغـيـر الـقـوم مـعـصـيـةً

فـذاك وزرٌ إلـى أمـثـالـه عـدلـك

فـالـسـلـك مـا اسـطـاع يـومًـا ثـقـب لـؤلـؤة

لـكـن أصـاب طـريـقًـا نـافـذًا فـسـلـك

ثم فتح حلقة ثانية وأغلقها بعد عدة أبيات قائلًا في المفتح والمغلق:

يـلـحـاك فـي هـجـرك الإحـسـان مضطغن

عـلـيـك لـولا اشـتـغـال الـضـغـن مـا عـذلـك

لـلـه داران فـالأولـى وثـانـيـة

أخـرى مـتـى شـاء فـي سـلـطـانـه نـقـلـك(2)

أما أبيات كل حلقة فقد احتفظت باستقلالها مستمدة التحامها من فنية الفتح والإغلاق.

●●● **التعليــق**: وهو الأسلوب الذي كان الشيخ يلجأ إليه عند ما كان يريد للأبيات اللزومية أن تظل متصلة الجمل متسلسلة المعاني ثابتة في مواضعها لا تقبل دلاليًّا أو نحويا أن تحذف أو ترتب ترتيبًا جديدًا، أو تفصل عما قبلها أو ما بعدها، فقد اعترض عليه بعض خصومه في قوله في البيت الأول من لزوميته:

مـا بـيـن مـوسـى ولا فـرعـون تـفـرقـةٌ

عـنـد الـمـنـون بـإكـبـار وإصـغـارُ

كـأنـهـا ذات قُـرٍّ أطـعـمـت لـهـبًـا

مـا ضـمَّـه الـحـطْـب مـن سـدر ومـن غـار

---

(1) انظر اللزوم: ٢/٢٤٦ – ٢٤٧.

(2) نفسه: ٢/٢٤٦ – ٢٤٧.

أو أم أجــر جــرى قــتـل عـلــى نـفـر

حـــرٍّ وعــبـدٍ فـجـرتـهـم إلـــى الـغـار

تـرمـي بـعضوين ذي نـطـقٍ وذي خـرسٍ

إلـــى فـــمٍ لـصـنـوف الـطـعـم فـغَّـارِ

و(ادعى أن هذا تسوية بين موسى وفرعون، وترك الأبيات التي بعد هذا البيت إذ كانت تبين الغرض وتكشف حقيقة اللفظ)[١]، وكان التنبيه على خطأ من فصل المعنى الأول عن باقي معاني اللزومية كافيًا لرد الاعتراض، لأن التعليق لا يسمح بمثل هذا الفصل.

وقد سلك الشيخ في تعليق ما قصد إلى تعليقه من أبيات اللزوم مسلكه[٢] في السقط، لكنه بدا فيها أكثر اهتمامًا بإحكام التعليق صونا لها من عبث الكائدين، وذلك بتقوية الارتباط المنطقي بين المعاني وبنائها على انسجام أو تناسب دلالي لا يقبل أي تناقض بين الأحكام والأفكار داخل الوحدة الدلالية الكبرى، ولذا نجده يرد على من أنكر عليه معنى بيت اللزوم:

كـــل الـــــذي تـحــكــون عـــن مـــولاكـــمُ

كـــــذبٌ أتـــاكـــم عـــن يـــهـــود يـحـبـر

بتنبيهه على أن الكلام (حكاية عن مقالة الفلاسفة لأصحاب الشروع...)[٣] وأن ذلك بين واضح، وأن ما يمنع نسبة هذا الرأي إليه أن ما قاله في مصدر الأبيات مناف لهذه المقالة[٤]. وتظهر عنايته بإحكام ربط الأبيات بعضها ببعض في بنائه بعضها على علاقة مزدوجة، يكون فيه البيت ناظرًا إلى ما قبله أو ما بعده نظر تقرير واعتراض في تركيب دلالي واحد كقوله:

أرى عـــالـــمًـــا يـــرجـــون عـفـو مـلـيـكـهـم

بـتـقـبـيـل ركـــنٍ واتـــخـــاذ صـلـيـبِ

فـغـفـرانـك الـلـهـم هــل أنـــا طـــارحُ

بـمـكـة فـــي وفـــد ثـــيـــاب سـلـيـبـي

---

(١) زجر النابح: ص ١٠٩. وانظر الأبيات في اللزوم: ١/٥٤٤.

(٢) انظر تفصيل القول في أساليب التعليق في السقطيات: ما تقدم من هذا الفصل.

(٣) زجر النابح: ص ٨٠، وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٤٨.

(٤) زجر النابح: ص ٨٠

وهـــل أرد الـــغـــدران بـــين صـحــابــة

يمـانــين لــم يــبـغـوا احــتــفــار قــلــيــب[1]

فقد أنكر عليه خصومه معنى البيت الأول فرد الاعتراض بأن المقصود (أن أفعال العالم تشتبه، وهي مع ذلك على ضربين هدى وضـلال، وكل ملة لها صـلاة وإنما الفضيلة لصلاة الإسلام)[2]، وجعل الدليلَ على أنه يذهب (إلى أن تقبيل الركن تنسك وبحبال الشرع تمسك، وأن تقبيل الصلب عصيان...) [3]، قولَه بعد هذا البيت وهو متأسف على ما يفوته من أداء فريضة الحج: (فغفرانك اللهم...)، وقوله: (وهل أرد الغدران...).

وإذا كان التعليق النحوي يعد أسهل أساليب الربط وأقربها إلى صور البناء المعيب، فإن اطراده[4] في كثير من اللزوميات يدل على أن الشيخ كان يجده من أكثر أساليب التعليق تقوية لتماسك الأبيات وارتباطها، ولم يكن يبالي بأن يجره ذلك إلى التعليق الذي يعده النقاد عيبًا في البناء كما يتبين من مجيئه بالخبر المقدم في بيت، والمبتدأ المؤخر في بيت ثان في قوله:

مـــن أعـــجـــب الأشـــيـــاء فـــي دهـــرنـــا

والـــلـــــه لا نـــــاس ولا والـــــث

إثـــنـــان بـــاتـــا فـــي فـــــراش مـــعًـــا

فـــأصـــبـــحـــا بـــيـــنـــهـــمـــا ثـــالـــث[5]

ويبلغ التماسك بين الأبيات المعلقة غايته عندما تجتمع وحدة الموضوع بوحدة الإضمار النحوي فيكون التعليق دلاليًّا نحويًّا كقوله متحدثًا عن مأساة الشيخوخة في حياة الإنسان:

إذا مـــا أســـن الـــشـــيـــخ أقـــصـــاه أهـــلـــه

وجـــار عـــلـــيـــه الـــنـــجـــل والـــعـــبـــد والـــعـــرس

---

(١) زجر النابح: ص ١٤٩.

(٢) نفسه: ص ٢٨.

(٣) نفسه: ص ٢٨.

(٤) انظر اللزوم: ١/٢٥٦، ٥٦٩، ٥٧٠ و٢/٥٧٢، ٦١٦.

(٥) اللزوم: ٢/٢٤٧.

وصـــار كبنت المـــوم تـسـهـر فـي الـدجـى
بـــكـــاه لـــه طـــبـــع ولمــتـــه بِـــرس
وأكـــثـــر قـــــولًا والــــصـــــواب لمـثـلـه
عـلـى فـضـلـه أن لا يـحـس لـه جـرس
يـسـبـح كـيـمـا يـغـفـر الـلـه ذنـبـه
رويـــدك فـي عـهـد الـصـبـا ملئ الـطـرس
وقـــد كـــان مـــن فـــرســـان حـــرب وغـــارة
فـلـم يـغـن عـنـه الـسـيـف والـرمـح والـتـرس
وأصـــبـــح عـنـد الـغـانـيـات مـبـغـضًـا
كـــأنْ خــــزُّهُ خـــزي وعـــنـــبـــره كِـــرس[1]

ويتضح من تتبع الأبنية المغناة والملحومة والمعلقة في اللزوم، أن التنضيد يقوم فيها على تكافؤ أسلوبي لا يكون فيه للإغناء فضل على اللحم والتعليق أو العكس، وهي خصيصة تجعل اجتماعها في مقطوعة واحدة لا يختلف من حيث القيمة البنائية عن انفراد واحد منها بها، لكن ما يلاحظ أن الشيخ يميل إلى جعل الأسلوب الواحد ينفرد بالمقطوعة كلها إذا كانت قصيرة قليلة الأبيات[2]، ويتكامل مع الأسلوبين الآخرين إذا طولت[3] فكثرت أبياتها.

ب – **المقطوعة المطولة**: ويختص التنضيد في أبنية المقطوعات بكونه يقف عند صورته التقطيعية الأولى ولا يتجاوزها إلى الهيكلة، خلافًا للقصيدة التي يسير فيها متناميًا نحو الهيكل المركب. ويعود ذلك إلى أن البساطة هي الوجه البنائي الثابت في التقطيع، ولا يغيرمن هذه البساطة تجاور المعاني وتراكم الأبيات وامتدادها الكمي في منظومة صريحة الطول، لأنها وإن طالت المقطوعة تكون قاصرة عن أن تصير غرضًا ينشأ منه قسم واحد من هيكل القصيدة، بله أن يصبح أقسامًا متكاملة في هيكل واحد ومستقل ببنائه المرجعي والمنجز.

---

(١) اللزوم: ٢/٧.
(٢) نفسه: ٢/٦٥، ٣٥٥.
(٣) نفسه: ٢/٥٢٢، ٥٩٢.

ورغم أن طول المقطوعات يؤدي بالمعاني الكثيرة إلى أن تتحول إلى حقول دلالية كما هو الحال في القصيدة، تظل هذه الحقول خلافًا لنظائرها في أغراض الشعر المعروفة مطلقة غير نمطية، لأنها بمعانيها غير المقيدة بنمط دلالي متداول لا تتجه نحو تكوين الغرض الذي يعد الركن الأول في التقصيد.

وإذا كنا قد وصفنا حقول المقطوعة اللزومية المطولة بأنها غير نمطية، فإن ذلك لا ينفي تجانسها، فهي وإن بدت متباينة المعاني تلتقي كلها في أنها واعظة مذكرة للناسين[1]، ولذا يمكن أن نتعبر الفضيلة الأخلاقية والخير هي الغاية أو الغرض الفكري السلوكي الذي يسعى إليه التنضيد وبناء الحقول الدلالية في اللزوميات المطولة، لكنه غرض ينافي التقصيد ويناقض أغراضه، فالطريق إليه هو الصدق، بينما يتوسل الشعراء إليها بالكذب والرذيلة وإن كانت في ظاهرها تبدو تغنيًا بالفضائل والقيم الأخلاقية كما يتبين من معاني المديح مثلًا.

وفي هذا التعارض ما يفسر عجز اللزومية التي مدح فيها[2] الرسول ﷺ والأخرى التي رثى فيها الوزير أبا القاسم المغربي[3]عن أن تشبها المديح والرثاء في فن القصيد، فالصدق الذي بنيتا عليه يجعلهما تأملًا أخلاقيًّا حقيقيًّا بعيدًا عن دعاوى الشعراء. ويتبين من المقارنة الإحصائية بين المقطوعات من حيث عدد أبياتها، أن الشيخ يجعل للتقطيع في اللزوم طرفًا واحدًا ثابتًا تتناهى عنده أقصر الأبنية هو صورة المقطوعة ذات البيتين، فالديوان لا يضم أية لزومية مبنية على بيت مفرد.

ولا يعني هذا أنه لم يكن يرى البيت الفارد صالحًا لبناء المقطوعة، فالبيت الذي يستقل بنفسه داخل المقطوعة المتعددة الأبيات يمكن أن يستقل بالبناء فيكون وحده مقطوعة، لكن ما يحول دون ذلك في اللزوميات أن الغاية الشكلية من النظم هي لزوم ما لا يلزم في القوافي داخل فصول وأبواب يحدد فيها مسموع الروي ومجراه، والبيت الفارد لا يسمح بهذا التحديد لأن السمع لا يدرك الكم الصوتي النغمي للقافية إلا إذا

---

(١) انظر مقدمة اللزوم: ١/٥.

(٢) اللزوم:٢/٣٢٢.

(٣) نفسه: ٢/٦٥٢.

تلا هذا البيت بيت ثان له نفس النهاية الصوتية، وقد أتى الشيخ من المقطوعات ذات البيتين بـ (٢١٦ لزومية).

أما الطرف الثاني فنمو المقطوعة نحوه يكون - نظريًّا غير متناه، لأن التنضيد الذي يقف في مقطوعات الشعراء الحذاق عند البناء القصير ذي الأبيات القليلة يسمح للناظم في المقطوعات الفكرية بأن يطيلها ما شاء، لكن دون أن يؤدي ذلك إلى تحولها إلى قصائد لأن التنضيد فيها لا ينحو منحى هيكليًّا.

وتبدو الغلبة في اللزوم للتقطيع المقصر، فنسبة [1] ما لم يتجاوز عشرة أبيات منها حوالي ٨٥ ٪ (١٣٤٤ قطعة) بينما لا تتعدى ما تجاوز العشرة ١٥ ٪ (أي ٢٤٩ قطعة)، لكن التطويل فيه يظل رغم ذلك قوي الدلالة على عدم وجود حدود نظرية قصوى لا متداد المقطعات، فما تعدى أربعين بيتًا منها ١٤ قطعة، وبعضها تجاوز ٦٠ بيتًا[2].

لكن ما يلفت النظر في جل مقطوعاته المطولة أنها مبنية على ما أسماه «القوافي الذلل»، وهي حروف الروي التي تكثر في الشعر لسهولتها وعذوبتها في السمع، ويستشف من ربطه التطويل بهذا القسم من الرويات أنه كان يعده سبيلًا إلى العناية العارضة بنظمية البناء وتلوينها، للتخفيف من رتابة المقطوعات القصيرة المتلاحقة، وصرف المتلقي عن عسر صياغتها واستغلاق معانيها إلى مسموع الرويات العذبة المتلاحقة في المطولات.

لكن هذه المقطوعات تظل رغم صورتها المتميزة بناء مهيعًا لا بداية له ولا نهاية، لأن كثيرًا من أبياتها تكون قابلة لأن تصير مفتتحًا لها أو منتهى، فبيت التصريع الذي يعرف بأولها مفقود، والبيت الخاتم الذي يرشد إلى آخرها معدوم، وهي خصيصة تجعلنا نصفها بالمقطوعات المطولة المستباحة (أو المكشوفة) [3] لأنها غير محمية الأول والآخر، ولذلك نجد الشيخ يولي بعضها عناية زائدة ليحمي أحد طرفيها فيستعير لها من القصيدة بهاء التصريع[4]، أو دلالة الاختتام كقوله يختم مطولة له غير مصرعة خصصها للتحذير من شر المرأة والخمرة:

(١) انظر الإحصاء الذي وضعته رشيدة أوباعز في رسالتها: أبو العلاء بين قيود الفن وحرية الفكر: ص ١٥٠ - ١٥١.
(٢) بعضها تجاوز التسعين. انظر اللزوم: ١/٢٣١.
(٣) نفسه: ١/١٤٥، ٢٢٣، ٢٣١، ٢٦١، ٣٦٩، ٤٢٣. و٢/١٦٢، ٢٩٥، ٣٨٦، ٥٩٧، ٦٠١.
(٤) نفسه: ١/٤١، ٤٧، ٥٧، ٨١، ٩٧، ٩٩، ٢٠٠، ٢٠٨، ٤٩٦، و٢/٥٦١، ٥٧٩، ٥٩٢.

فــــهـــذا قــــول مــخــتــبــر شــفــيـق
ونـــصــح لــلــحــيـــاة ولــلــمــمــاتِ

طــبـــائــع أربــــع جــشــمــن أمــــرًا
فـــإضـــن لحــمــلــــه مـــتــجــشــمـــات

وأرواح ســــوالـــك فــــي جـــســومٍ
يـــهــن بـــأن يـــريـــن مــجــســمـــات[1]

وهـي عناية تجعل المطولة قابلة لأن توصف بالمقطوعة شبه المقصدة، إلا أن اعتماده فيها على التصريع أكثر من الختم جعل الحماية مقصورة على أولها دون آخرها، ويكشف عن ذلك المقطوعاتُ القصيرة التي يشهد تصريع[2] أبياتها الأولى عن أنها بقايا لزوميات شبه مقصدة حُفظَ أولها، وسقطت من أواخرها أكثر أبياتها فبدت قصيرة، ولم تكن في أصلها كذلك لأن المشهور في المقطعات لقصرها ترك التصريع كما ذكر أبو العلاء نفسه[3]، وتركه هو الصورة التي وردت عليها معظم اللزوميات.

٣ - بناء الدرعيات: المقطوعة المقصدة أو القصيدة المخدجة

يمثل ديوان الدرعيات كما اتضح آخر تحولات الإنجاز في المتن الشعري العلائي، وقد جعله الشيخ مخرجًا من ورطة التوبة من الشعر إلى صورة الشعر المجود، لكن دون أن يعود فيه إلى أغراض القصيد وأكاذيبها، لذا نجد بناء المنظومة الدرعية يتأرجح بين التقطيع والتقصيد مع ميل غير خفي إلى صورة هذا الأخير.

أ - غاية التنضيد: يسلك أبو العلاء في تنضيد درعياته نفس المسلك الذي سلكه في سقط الزند ولزوم ما لا يلزم، فيأتي بالأبيات المغناة المستقلة بعضها عن بعض القابلة لأن يغير ترتيبها كقوله:

---

(١) اللزوم: ٢٣٩/١.

(٢) نفسه: ١٠٨/١، ١٢٢، ١٣٨، ١٤٥، ١٨٤، ١٨٩، ١٩٣.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٦٠/٤. حيث قوله عن التصريع والقافية: (إنما يلجأ لهما في أوائل ما كثر من الأبيات).

أستغفرُ الله ولا أندب الـ

أطلالَ فذ الشخص كالتوأمِ

هل سمسم في ما مضى عالم

بوقفة العجاج في سَمسم

ولست بالناسب غيثًا همى

إلى السماكين ولا المرزم(١)

ويلحم بعضها لحمًا قوى فائدتها دون أن يمنع من تغيير ترتيبها كقوله:

ربيع حديد راع قيس بمثله

ربيعًا إلى أن خان والخل خالسُ

تجيش لها نفس المهند هيبةً

فكل حسام رامها الصبر قالس

حصان بغي ما ثنت يد لامس

ذكت وأحس القر فيها اللوامس

شريعة خرصان وبيلة مورد

أبت شربها سمر الوشيج الخوامس

وغرت عيون الوحش فاقتربت لها

صواد وباغي الورد منهن لاحس

تقيم إذ لاقت من الأرض حاجزًا

وتجري إذا ما رقرقتها الأمالس(٢)

أو يعلقها بعضها ببعض تعليقًا معنويًا أو نحويًا فيجعل ترتيبها غير قابل للتغيير:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٧٦٦ - ١٧٦٨.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٥٣ - ١٩٥٥.

قالت سليمى والكريمُ ينعى

لو كنت مجدودًا لبعت الدرعا

تبغي بذاك للعيال نفعا

كيف ألاقي الحرب يوم أدعى

لأمنع السرب ليوثًا فدعا

ألم تريها كالسراب لمعا

تغرفي القيظ العيون خدعا

كالنقع والخيل تثير النقعا[1]

ورغم أن الشيخ أولى تنضيد الدرعيات عناية لم تحظ بها اللزوميات، نلاحظ عند تتبع كم هذه الأساليب أن اللحم والتعليق كادا يكونان الوجهين الخالصين في أبياتها المنضدة، ولم يكن ذلك تفضيلًا لهما على الإغناء ولكنْ نتيجة مباشرة للالتزام بموضوع واحد.

فالحديث في درعياته مقصور على الدرع، والأوصاف والمعاني متعلقة بها، والروابط النحوية والضمائر تنظر كلها إليها، وليس للأبيات المصوغة فيها إلا أن تكون ملحومة أو معلقة، أما الاستقلال فخصيصة لا يتأتى توفيرها لها في كل صياغة، لأن معانيها تكون في معظمها مرتبطة قبلًا بموضوعها الوحيد.

ب - **القصيدة المخدجة**: يشارك التنضيد في الدرعيات نظيره في اللزوم في كونه لا يتجه نحو الهيكلة النمطية الثلاثية التي تنشأ منها القصيدة، ولذلك يظل التقطيع صورته وغايته في آن واحد.

والمقطوعات القصيرة[2] في هذا الديوان الصغيرغير قليلة، فهي تشغل فيه ثلثه، وما طول من درعياته ينافس اللزوميات المطولة في كثرة الأبيات إذ يبلغ بعضها ٦٢

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٢ - ١٨٦٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١١، ١٩١٤، ١٩٢٥.

بيتًا[1]، لكن اقتران التنضيد فيها بكثير من وسائل الأداء الشعري المجود التي يعتمد عليها التقصيد، جعل التطويل فيها لا يكتسي مظهر التراكم الكمي البارد كنظيره في اللزوم، ولكنه تجاوز ذلك ليصبح بناء شعريًا مجودًا يعلو على التقطيع ويقارب التقصيد، فتكون به الدرعية مقطوعة مقصدة أو قصيدة مخدجة غير مكتملة.

ومن بين هذه الوسائل المستعارة من فن التقصيد التعجيب المعتمد على التصوير والوصف التخييلي، فالدرعيات بخصوبة حقل الاستعارات والتشبيهات فيها تبدو تحللًا صريحًا من تقريرية اللزوم، وعودة إلى إيحائية السقط وأخيلته التي يعدها الشيخ الركن الأول في صناعة الشعر.

ومنها أيضًا التنميط الدلالي المتمثل في بناء نمطية دلالية جديدة تقوم في الدرعية مقام الغرض الرئيسي أو المتن في القصيدة السقطية، وقد سهل على الشيخ بناءَ هذه النمطية كونُ المعاني في الديوان كله مقصورة على وصف الدرع وتصويرها، فتكرار وصفها في كل درعية يجعل المتلقي يتنبأ بالمعاني التي ستبنى عليها الجمل الشعرية قبل سماعها، كما يتنبأ قبلًا بمعاني النسيب والمديح وغيرهما من الأغراض الشعرية المعروفة. وتنبؤ المتلقي بالمعاني قبل سماعها هو المعيار الذي يفرق بين المعاني الكبرى التي تسمى أغراضًا، والمعاني المطلقة التي يكون عدم تكرارها واطرادها في الشعر شاهدًا على أنها ليست كذلك، لأن إطلاقها وعدم تكرارها يمنعان المتلقي من أن يتنبأ بها أو يتمثلها فنيًا قبل أن تصبح منجزًا محققًا.

وكان مما قوى هذه النمطية في الدرعيات أن وصف الدروع من المعاني المصورة للشجاعة التي ترد في الفخر والمديح كما هو واضح في سقط الزند نفسه[2]، ولذا يحس القارئ بأن نَفَس المعانى في جل الدرعيات نَفَس فخري أو مدحي تستطيع به أن تلابس المعاني المادحة والمفاخرة في القصائد المكتملة إذا ما مزجت بها.

---

(1) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعـــي بما يترك الغني فقيرا. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(2) انظر س. ز / شروح: ص ٨٩٨ – ٩٠٥، وما تقدم: القسم الثاني.

ويتوسل الشيخ إلى إبراز هذه النمطية بحقول دلالية مستقطبة تبدو كالأغراض المكملة للغرض / المتن في هيكل القصيدة، وهي حقول تتنوع معانيها تنوعًا محدودًا يسمح لبعضها بأن يتكرر، ليكون تكرارها مناسبًا لاطراد نفس الموصوف في الديوان، ولذا لم يخرج الشيخ في هذه الحقول عن وصف غضبه من المرأة التي تدعوه إلى بيع الدرع[1] والتفريط فيها وتغويه[2] لأخذها منه، أو رضاه عنها لحفظها درع زوجها ليلبسها ابنها محذرًا إياه من ترك لبسها رغبة في التزوج[3] في زمان لا يسلم عرض الرجل فيه من الأذى إلا إذا لبسها، وعما يقارب ذلك من المعاني كذم من يخون فيها[4] ويغتصبها من صاحبها، والندم على التفريط فيها[5]، والشكوى من الشيخوخة التى حالت دون لبسها[6]، وكل ما يقارب موضوع الدرع من معاني الفخر[7] بالفضائل.

ويتضح من مقارنة أواخر اللزوميات بأواخر الدرعيات أن الشيخ تعمد أن يقوي شَبَه هذه الأخيرة بالقصائد المهيكلة، بأن جعل لها في معظمها خواتيم دلالية تطرد من خلال معان يخرج فيها إلى التأسف[8] أو التحذير[9] أو النصح أو الفخر[10] أو الاستغفار[11] والزهد[12]... وهي عناية لم تحظ بها اللزوميات، لكن حظ أوائل هذه الأخيرة ومطالعها من العناية كان أوفر، فكثير من اللزوميات المطولة جاءت مصرعة

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦١.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٧١.
(٣) نفسه / نفسه: ص ٢٠٠٢.
(٤) نفسه / نفسه: ص ١٧١٣، ١٨٤٢، ١٩١٦.
(٥) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩٢٦.
(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٨١٢.
(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٢، ١٧٩٦، ١٨٠٧.
(٨) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٩٧١.
(٩) نفسه / نفسه: ص ١٧٤١.
(١٠) نفسه / نفسه: ص ١٨٩٠.
(١١) نفسه / نفسه: ص ١٧٦٦.
(١٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٤٠.

خلافًا للدرعيات التي جاءت في جلها[1] غير مصرعة، وكأن الشيخ أراد بعدم الاحتفاء بأوائلها ألا يذهب في تقريبها من القصيدة إلى أبعد مما انتهى بها إليه.

وإذا كان بناء القصيدة يعد نتاجًا فنيًا للتفاعل بين أقسامها الثلاثية المتلاحقة في هيكلها النمطي، فإن بناء الدرعية – مقطوعة مقصدة سميناها أم قصيدة مخدجة – يختص بكونه ثمرة لعلاقات استقطاب تصير بها المعاني الواصفة للدرع بؤرة دلالية منمطة، تظهر في أول البناء أو وسطه أو آخره فتتجه نحوها معاني الحقل المستقطب، أو تشغله كله فتستغني بنفسها عنهما، وقد تغيب بعد ظهورها ثم تظهر من جديد في صورة بؤرة نمطية ثابتة لتتكرر الاحتمالات البنائية المذكورة، فيتلوها حقل مستقطب جديد أو الخاتمة، أو تصير هي نفسها نهاية البناء.

ويتبين من تشكيل مختلف العلاقات المحتملة أن البناء النظري للدرعية يمكن أن يكون واحدًا من الصور الستة عشر الآتية:

١		بؤرة منمطة			
٢		بؤرة منمطة	خاتمة		
٣		بؤرة منمطة	حقل مستقطب		
٤		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة	
٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة			
٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة		
٧	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب		
٨	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة	
٩		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	
١٠		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة

(١) صرع ست درعيات (الدرعيات / شروح: ص ١٧٠٧، ١٩٢٥، ١٩٦٧، ٢٠٠١، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وشطر خمسًا (ص ١٧٧٢، ١٨٦١، ١٨٦٨، ١٩٢٣، ١٩٧٤).

١١		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	
١٢		بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة
١٣	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة		
١٤	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	خاتمة	
١٥	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	
١٦	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	بؤرة منمطة	حقل مستقطب	خاتمة

ويتبين من المقارنة بين هذه الاحتمالات النظرية وبين ما أنجزه الشيخ منها، أنه لم يستثمر إلا أقل من نصفها، وأن نصف ما استثمره منها يشغل أبنية جل الدرعيات كما هو واضح في الترتيب المبين الآتي:

الرتبة الاستعمالية	الصورة البنائية المنجزة	العدد	الصورة البنائية
الأولى	بؤرة منمطة[1]	١٣	مقطوعة مقصرة
الثانية	بؤرة منمطة + خاتمة[2]	٦	قصيدة مخدجة
الثالثة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + خاتمة[3]	٥	قصيدة مخدجة
الرابعة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة[4]	٣	شبه تكافؤ
الخامسة	حقل مستقطب + بؤرة منمطة + حقل مستقطب + بؤرة منمطة[5]	٢	قصيدة مخدجة
السادسة	بؤرة منمطة + حقل مستقطب + خاتمة[6]	١	قصيدة مخدجة
السابعة	ب. منمطة + ح. مستقطب + ب.منمطة + ح. مستقطب + خاتمة[7]	١	قصيدة مخدجة

---

(١) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٨٤٩، ١٨٦٨، ١٨٧٨، ١٩٠٩، ١٩١٤، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦، ١٩٩٢، ٢٠٠٨، ٢٠١٣. وعدد ما دون عشرة أبيات ١٠ قطع، وما دون ١١ بيتًا قطعة واحدة، وما دون ٣٢ بيتًا قطعة واحدة، وما دون ٣٨ بيتًا قطعة واحدة.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٧٢٠، ١٧٤٩، ١٧٧٢، ١٨٨١، ٢٠٠١، ١٩٤٧. منها ٥ ق بين ٢٥ و٥٥ بيتًا، وواحدة من عشرة أبيات.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٠٧، ١٧١٢، ١٨٤٢، ١٨٧١، ١٩٢٩. منها ٤ قطع بين ١٤ و٣٢ بيتًا، وواحدة من عشرة أبيات.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١، ١٩١١، ١٩٢٥. منها قطعة واحدة من خمسة أبيات، وأخرى من ستة، وثالثة من ٢٥.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٩٠١، ١٩٩٤. منها قطعة واحدة من ١٩ بيتًا وأخرى من ٢١.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢. وهي درعية مطولة من ٥٤ بيتًا.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥. وهي مطولة من ٦٢ بيتًا.

ويستخلص من البيان السابق أن البؤرة النمطية حاضرة في كل الأبنية حضورًا مطردًا، يدل على أنها النواة البنائية التي لا يستغني عنها بناء الدرعيات.

والملاحظ أن أقصر الصور البنائية هي التي تكون فيها هذه النواة مكتفية بنفسها عن الخاتمة والحقول المستقطبة، كما نجد في درعيته الثلاثية الأبيات التي قصر معانيها على ذكر الدرع دون غيرها:

علـى أمم إنـي رأيـتـك لابـسًـا
قميصًا يحاكي الماء إن لم يساوهِ

وذاك لـبـاس لـيـس يـجـتـابـه الـفـتـى
فيختلف الأهـواء في بعد شـاوه

وقـد دنـسـت أعـطـافـه مـن تـقـادم
فخذ آس نار لا يساف فداوه[1]

ورغم قصر هذه الصورة نجدها تشغل أكثر من ١/٣ قطع الديوان الصغير، وإذا استثنينا ما جاوز من هذه القطع عشرة أبيات نلاحظ أنها تكاد تكون كلها مقطوعات مقصرة، وهو تناسب يكشف عن أن الشيخ وجد البناء المعتمد على البؤرة النمطية وحدها الأنسب للدرعيات المقصرة.

أما الصور الست الأخرى فقد جعلها مقصورة في جلها على المقطوعات المقصدة أو القصائد المخدجة، مما ينبئ بأنها كانت تبدو لديه - خلافًا للأولى - مشاكلة بامتدادها للمطولات.

ويقوي هذا التعليل أن أولى الدرعيات (٦٢ بيتًا) وردت مبنية على أطول هذه الصور أي الصورة السابعة، وهي قصيدة مخدجة استهلها بالبؤرة النمطية واصفًا الدرع، ثم خرج إلى حقل مستقطب ذم فيه المرأة التي دعته إلى بيعها، ليعود من جديد

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٩.

إلى البؤرة النمطية قبل أن يخرج إلى حقل مستقطب آخر تغنى فيه بفروسيته وكثرة أشعاره وافتخر بجوده، ليتخلص منه إلى خاتمة واعظة ذَكَّر فيها بأن الموت هو النهاية التي لا ينجي منها خلق ولا حيلة.

لكن الصور المحدودة الامتداد تظل الغالبة في مقطوعاته الدرعية المقصدة، وأعني ما اكتفى فيها الشيخ بخاتمة بعد البؤرة النمطية أو حقل مستقطب قبلها أو بهما جميعًا، وهي الثانية والثالثة والرابعة، فقد شغلت هذه الصور ١٤ درعية (٤٥،١٦ ٪).

ويبدو أنه كان يجد تكامل البؤرة والخاتمة أقرب إلى بناء القصيدة الصريحة من تكاملها هي والحقل المستقطب، فما بني على الخواتيم منها ١١ درعية، ٦ منها مبنية على البؤرة والخاتمة وحدها، بينما اكتفى في ما بني غير مختوم على البؤرة والحقل المقدم وحده بثلاث درعيات فقط.

وتعود فاعلية الخواتيم في بنائها إلى أصولها التقصيدية، فقد استعار الشيخ لها الخاتمة الدلالية من القصيدة ليقرب بناءها المجود من هيكلها، إلا أنه تعمد أن يقف بهذا البناء عند صورة القصيدة المخدجة حتى لا تكتمل الدرعية، فتصير قصيدة صريحة كالسقطية تعيده إلى مرحلة التقصيد التي طلقها بتطليقه الشعر عند اعتزاله.

III - **الحركة الشعرية**: ونقصد بها الطريقة التي يتحرك بها الشاعر من مرحلة الصمت الأولى السابقة لقول الشعر أي ما قبل الإنشاد، إلى مرحلة السكوت التالية له أي ما بعد الإنشاد، مع ما يقترن بتلك الحركة من تخلص من غرض إلى غرض، وكذا الطريقة التي يرتفع بها أو ينزل من نفس شعري إلى آخر في نفس البناء.

وتعد هذه الحركة البصمات الفنية الخاصة التي يصبغ بها كل شاعر البناء الهيكلي للقصائد ومختلف الأساليب التي يختارها لتنضيد أشعاره، ولأهميتها في تعبيد طريق التلقي وتفعيل البناء الفني الكمي أولاها النقاد في تنظيرهم للشعر عناية لم تحظ بها أحكام البناء نفسه، فهي رغم مظهرها الواضح البعيد عن تعقيد التنضيد

والهيكلة تظل الرابط الأول الذي يربط الشاعر بالمتلقي، متوقعا للشعر قبل سماعه، وسامعًا له وهو ينشد، ومسترجعًا له بعد نهاية الإنشاد.

ويمكن دراسة هذه الحركة في شعر الشيخ من خلال ثلاثة مواقع تحدد طرفي البناء الشعري الكمي ومفاصله، وأعني: الافتتاح، والتخلص والخروج، والنهاية.

١ - **الافتتاح والمبدأ**: والمقصود به المنجز الشعري المتحقق الذي يخرج إليه الشاعر من التهيؤ للإنشاد في مرحلة الصمت التي يشاركه المتلقي في المرور منها بانتقاله من التوقع إلى السماع، لأن الشعر كما وصفه النقاد قفل مفتاحه أوله[١]، ولذا دعوا الشاعر إلى أن يكون مجودًا لابتداءاته حتى يشد المتلقين إليه، لأنها أول ما يصل إلى أسماعهم فيستدلون به على الآتي قبل أن يسمع[٢].

وتستدعي غاية الشد هذه من الشاعر أن يجعل أول الشعر شركًا ينصبه للمتلقي، بالزيادة في العناية بمسموع الافتتاح من خلال اختيار التراكيب الحلوة المرققة أو الجزلة المفخمة.

ولعل التصريع كان أول الأساليب التي اختارها الشعراء لتجويد الابتداءات، فقد صرح أبو تمام بأن بيت الشعر إنما يروق حين يصرع[٣].

وتعد العناية بالمعنى سبيلًا آخر إلى تجويد الافتتاحات، فقرب معانيها وسهولتها وبعدها عن التعقيد والإحالة وكل ما يربك ذهن المتلقي منها، ومراعاة ما يشتهيه المتلقي ويتفاءل به منها خصوصًا إذا كان هو المخاطب بالشعر، وكذا تجنب ما يكرهه منها ويتطير منه، ومغازلة الطباع والنفوس بما تستعذبه من النسيب الرقيق... عواملُ تجعل من المبادئ مدخلًا لطيفًا إلى الشعر يرتاح إليه المتلقي فتقبل نفسه على اللاحق منه.

---

(١) العمدة: ٢١٨/١.

(٢) نفسه: ٢١٨/١.

(٣) انظر قوله: وتقفو إلى الجدوى بجدوى وإنما ... يروقك بيت الشعر حين يصرع. ديوانه: ٣٢٢/٢.

فالمتلقي قد ينفر من نفس الشعر إذا ما سلك صاحبه في افتتاحه مسلك التقعير والمبالغة في الجهارة والقعقعة، أو مسلك التعمية والإفراط في استعمال الوحشي والغريب كالافتتاح التمامي المشهور (قدك اتئب أربيت في الغلواء)[1].

ويشير ابن رشيق[2] إلى أن الشعراء يتفاوتون في قدرتهم على التغيير السريع لإيقاع حركتهم الشعرية، فبعضهم كالبحتري يبدأ بحركة افتتاحية هادئة وئيدة لا يتغير إيقاعها إلا بعد توالي أبيات عديدة، بينما كان بعضهم يملك قدرة جلية على التحول من إيقاع الافتتاح إلى إيقاع أعلى منه في أبيات قليلة، إن لم يبدأ به غالبا من أول البيت، لكن هذا التفاوت لا يغير حقيقة الجودة في المبادئ لأن الشاعر، قد يجيد في الافتتاح أويسيئ وحركته بطيئة مثل ما يجيد فيه أو يسئ مع سرعة الحركة، ويتضح من إعجاب النقاد[3] بالمبادئ البديعة التي جاء بها أبو العلاء أنهم كانوا متفقين على عده ممن جودوا الافتتاحات وأتوا في أكثرها بالبديع المستلطف[4].

ويبدو من الأبيات التي مثلوا بها لجودة مبادئه أنهم كانوا ينظرون إلى سقطياته، فالعناية التي خص بها الشيخ مبادئ هذه القصائد جعلتها من بين أجود الافتتاحات الشعرية وأحلاها في المتن الشعري العربي، ولا يتطلب الإحساس بجمالها وحلاوتها أية خبرة، لأن الطرق التي كان يختارها لصياغتها كانت مهيأة لشد المتلقي إليها، خبيرا بالشعر كان أم مجرد متذوق له بحسه الشعري وحده كما يشهد على ذلك مثل قوله:

أسالت أتِّي الدمع فوق أسيلِ
ومالت لظلٍّ بالعراق ظليلِ[5]

---

(١) انظر ديوانه: ١/٢٠. وانظر الصناعتين: ص ٤٥٥، حيث يستقبح العسكري هذا الابتداء في شعر الطائي.

(٢) العمدة: ١/٢٣٣.

(٣) انظر شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: ص ١٨٦ – ١٨٧.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣، وتحرير التحبير: ص ١٧١.

(٥) س. ز / شروح: ص ١٠٤٠.

ويكشف تحليل الأساليب التي كان يصوغ بها مبادئ سقطياته أنه كان يسلك طرائق متنوعة، ليوفر لها الجودة ويبعث فيها السحر الشعري الذي يشد إليها المتلقي.

ويمكن أن نجمل هذه الطرائق في تلوين مسموع الافتتاحية بلون صوتي غالب تصير به لدى الإنشاد رنانة في أذن المتلقي منغمة، كقوله مجاوبًا بين تصويت المد وتكرير اللام وغنة النون والميم:

علـلاني فـإن بـيض الأمـاني

فـنـيـتْ والـظـلامُ لـيس بـفـاني[1]

أو تصير به رقيقة مستعذبة كقوله يُطَرِّبُ بتناغم القاف والراء والنون والهمزة والمد:

أرقـد هـنـيـئًـا فـإني دائـمُ الأرقِ

ولا تشقني وغيري ساليًا فشقِ[2]

وقد تكون بهذا التلوين مفخمة هادئة كقوله:

لقد آن أن يثني الجموح لجامُ

وأن يملك الصعب الأبي زمامُ[3]

أو جهيرة مستعلية كقوله:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا

يظللهم ما ظل ينبته الخطُّ[4]

أو جزلة تنحو نحو الرقة والليونة كقوله مرققًا بالياء والتاء بعدها:

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٤٢٥.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٦٧٣.

(٣) نفسه / نفسه: ص: ٦٠٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٦٠٦.

هـاتِ الحـديـثَ عـن الـزوراء أو هيتا

ومـوقـدُ الـنـارِ لا تـكـرى بـتـكـريـتـا[1]

أو جزلة مفخمة كقوله مقويًا مسموع تكرير الدال وتشديدها:

إلـيـك تـنـاهـى كـل فـخـرٍ وسـؤددِ

فـأبـل الـلـيـالـي والأنـام وجـددِ[2]

ويتبين من غير قليل من افتتاحاته أنه كان يجعل أحيانًا التعجيب بالأصوات سبيلًا إلى صبغ مسموعها باللون الصوتي الذي يرغم أسماع المتلقين على الوقوع في شرك القصيدة المنشدة، وذلك من خلال رد الأعجاز على الصدور ومختلف ضروب الجناس كقوله معجبًا بالمجانسة بين لفظتي معان:

مـعـانٍ مـن أحـبـتـنـا مـعـان

تـجـيـب الـصـاهـلات بـه الـقـيـان[3]

وقوله مجانسًا بين ألاح ومليحًا وطليحًا:

ألاح وقـد رأى بـرقًـا مـلـيـحـا

سـرى فـأتـى الـحـمـى نـضـوا طـلـيـحـا[4]

وكما استثمر الشيخ مسموع الافتتاحات لشد المتلقي إليه استثمر دلالاتها ومعانيها لإحداث نفس التأثير مستعيضًا عن رقة الأصوات برقة النسيب في مثل قوله معجبًا بالاستعارة:

يـا سـاهـر الـبـرق أيـقـظ راقـدَ الـسـمرِ

لـعـل بـالـجـزع أعـوانًـا عـلـى الـسـهـرِ

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٥٥٣.

(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٥٠.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٧٢.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٣٧.

وإن بـخـلـت عـلـى الأحـيـاء كـلـهـم

فـاسـق المـواطـر حـيًـا مـن بـنـي مـطـرِ[1]

وقد تفرض المناسبة والغرض على الشيخ في بعض القصائد أن يوجه الحقول الدلالية نحو وصف الحزن والتأسي، فيجعل معاني الافتتاح انفعالية وجدانية في مثل قوله:

كـفـى بـشـحـوب أوجـهـنـا دلـيـلا

عـلـى إزمـاعـنـا عـنـك الـرحـيـلا[2]

أو تفرض عليه أن يوجهها نحو إرضاء غرور النفس فيه أو في الممدوح، فيجعلها فخرية متعالية تبهر المتلقي بنفسها السلطاني في مثل قوله:

ألا في سبيل المجد ما أنا فاعلُ

عفاف وإقدام وحزم ونائلُ[3]

أو يجعلها مجامِلة متوددة يرى فيها الممدوح نفسه كبيرًا كامل الفضائل، فيقبل على القصيدة كلها متشوقًا إلىسماع ما يشتهي أن ينعت به كما ينبئ بذلك افتتاح سقطيته:

عـظـيـمٌ لـعـمـري أن يـلـم عـظـيـمُ

بـآل عـلـيٍّ والأنـام سـلـيـمُ[4]

ويبدو تنويع أساليب تجويد الافتتاح تحقيقًا إنجازيًا لتصور الشيخ لما يجب أن يكون عليه الشعر، واهتداءً بما كانت تمليه عليه غريزته وخبرته في مرحلة انتسابه إلى الشعر، فالسقط كان كما تبين المنجز الذي سلك فيه كل الطرق الفنية الممكنة ليجعله

---

(١) س.ز/ شروح: ص ١١٤ – ١١٥، وانظر قوله مهيجًا شوق المتلقي: إن كنت مدعيًا مودة زينب××فاسكب دموعك ياغمام ونسكب. ص ١١٢٤.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٣٦٩.

(٣) نفسه/ نفسه: ص ٥١٩.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٦٦٣.

النموذج الذي يجب أن يحتذى في تجويد صناعة الشعر، لكن خبرته بصوغ المبادئ لم تحل دون مجيئه ببعض الافتتاحات الهادئة المحايدة التي لم تصطبغ بأي لون صوتي أو دلالي يشد إليه المتلقي ويثير إعجابه، كقوله:

يرومك والجوزاء دون مرامه
عدوٌّ يعيبُ البدرَ عند تمامهِ[1]

وقوله:

أدنى الفوارس من يغير لمغنمٍ
فاجعل مغارك للمكارم تكرمِ[2]

بل إن بعضها أتى مصبوغًا ببرودة صريحة تُوئِس المتلقي مما سيتلوها من الأبيات، كقوله:

منك الصدودُ ومني بالصدود رضًى
من ذا علي بهذا في هواك قضى[3]

وقوله:

سالم أعدائك مستسلمُ
والعيش موت لهم مرغمُ[4]

لكن هذا النوع من الافتتاح يظل في السقطيات قليلًا نادرًا.

ولعل أهم ما نلاحظ في افتتاحات الشيخ رغم تنوعها واختلاف ألوانها الصوتية والدلالية، أنها تكاد تكون في كل السقطيات الضابط الذي يضبط به إيقاع الحركة الشعرية في القصيدة كلها، فيمنعها من أن تتفاوت نزولًا وارتفاعًا كما هو الشأن في بعض قصائد البحتري مثلًا.

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٤٧٣.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.
(٣) نفسه / نفسه: ص ٦٥٤.
(٤) نفسه / نفسه: ص ٨٤٤.

وإذا كان أبو تمام وأبو الطيب قد حظيا بامتلاك مثل هذه القدرة على الضبط فإن ذلك يظل لديهما مقترنًا بالمبادئ الفخمة الجهيرة، أما الشيخ فقد مكنه تنويع ألوانها من أن ينقل التفاوت داخل القصيدة إلى الديوان كله، جاعلًا الافتتاح إنباء باللون الذي ستصطبغ به الحركة الشعرية في السقطية كلها.

وخلافًا لكل ذلك تبدو الافتتاحات في اللزوميات مفتقرة إلى العناية التي حظيت بها المبادئ في سقطياته، فتساهل الشيخ في صوغها يظهر واضحًا في خلوها من الألوان الجاذبة التي لونت بها أخواتها في السقط، ولذا يمكن أن نصف أوائل اللزوميات في معظمها بأنها من الافتتاحات المتأرجحة بين البرودة والهدوء، ونستثني من ذلك بعض المطولات شبه المقصدة التي أولاها الشيخ بعض العناية، فبدت أوائلها مصطبغة بنوع من الجهارة الصوتية التي تشد إليها فضول المتلقي وهو عالم بأن هذا الضرب من النظم لا يتوقع منه أن يكون مجودًا مطربًا، ومن هذه الافتتاحات اللزومية المثيرة للفضول قول الشيخ:

تهاون بالظنون وما حدسنه

ولا تخشَ الظباء متى كنسنه[1]

وقوله:

لأمواه الشبيبة كيف غضنه

وروضات الصبا كاليبس إضنه[2]

ولم يكن تساهله في صوغ افتتاحات اللزوم تفريطًا فيها من حيث هي، ولكنه كان وجهًا لتوسط النظمية وضعفها اللذين نبه هو نفسه على اصطباغ الديوان بهما، لنحوه فيه منحى أخلاقيًا يقدم الصدق والفضيلة على كل أساليب التجويد الشعري المعروفة.

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٤.

(٢) نفسه: ٢/٥٢٢.

ولعل اللون الوحيد الذي كان الشيخ حريصًا على صبغ كثير من افتتاحات اللزوم به هو اللون التذكيري المنبه، الذي كان يصدم به عقل المتلقي وضميره الأخلاقي، فيرغمه على التأمل في دلالة المواعظ المتوقعة متهيئًا للاستجابة لها والاستسلام لأحكامها الأخلاقية، وهي مبادئ تنسجم مع الغاية النبيلة التي صيغت اللزوميات من أجلها، ومن هذه الافتتاحات الصادمة قوله:

مساجدُكُم ومواخيرُكُم
سواءٌ فبعدًا لكم من بشرْ[1]

وقوله:

يا ظالمًا عقد اليدين مصليًا
ما دون ظلمك يعقد الزنار[2]

وتفسر عودة الشيخ إلى التجويد الشعري في ديوان الدرعيات عنايته الفنية الواضحة بالافتتاح في مجموعة من قطع هذا الديوان وفر لها بعض التلوين الفني الذي وفره لمبادئ سقطياته، فقد صبغ الافتتاح في بعضها برقة يستعذبها المتلقي حين يسمع مثل قوله:

أظن سليمى أنعم الله بالها
حدا حاديـاها للوميض جمالها[3]

وجعله جزلًا مفخمًا في مثل قوله:

جاء الربيع واطباك المرعى
واستنت الفصال حتى القرعى[4]

(١) اللزوم: ٦١٤/٢.
(٢) نفسه: ٤٦٨/٢.
(٣) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٥.
(٤) نفسه / نفسه: ص ١٨٦١.

واختار لبعضها التعجيب الصوتي كقوله مجانسًا بين مشتقات الجذرين «رقم» و«وأل»:

كـــم أرقـــمـــي مــــن بــنـــي وائـــلٍ
مـــوائـــل فـــي حـــلـــة الأرقـــــــمِ[1]

وجمع في بعضها الآخر بين التعجيب والتشويق السردي بمثل قوله:

ســرى حــين شـيـطـان الــســراحــين راقــدُ
عـــديم قـــرى لـــم يـكـتـحـل بـــرقـــادِ[2]

لكن هذه العناية الكيفية لم تكن مطردة في كل الدرعيات، لأنه قصرها على عدد قليل[3] منها وتساهل في معظمها فغلب عليها الافتتاح الهادئ الشاحب اللون، وقوى هذا الشحوبَ خلوها من التصريع.

وقد أوضحت من قبل أن حرصه على أن يقف بالدرعيات عند صورة القصيدة المخدجة حتى لا تصبح فنيًا سقطيات جديدة، كان سببًا في إهماله تجويد أوائلها، وأمام هذا الحرص لم تكن الافتتاحات فيها لتحظى من عنايته كميًا بأكثر مما حظيت به، لذا تظل سقطياته الشاهد الأول على الحدود التي انتهى إليها تجويد المبادئ في متنه الشعري الكبير كيفًا وكمًا.

ويلتبس بحسن الافتتاح من حيث المفهوم مصطلح براعة الاستهلال لتعلقه هو الآخر بأوائل[4] القصائد، والفرق بينهما لطيف، فإجادة الإفتتاح كما تبين أسلوب فني تكون غاية الشاعر منه شد المتلقي إلى القصيدة وتحبيبه في ما لم يسمعه منها قبل أن تفرع أسماعه، بينما تتجلى براعة الاستهلال في قدرة الشاعر على أن يجعل أول ما

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٧١٢.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٧١٢، ١٧٤٩، ١٨٦١، ١٩٠١، ١٨٧١، ١٩٢٥، ١٩٧٤، ١٩٧٦.
(٤) انظر الوساطة: ص ٤٨، حيث يعبر الجرجاني عن حسن الافتتاح بحسن الاستهلال، وانظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٨٦، حيث يسوي الناقد بين حسن الابتداء والاستهلال.

يستهل به قصيدته من المعاني ينبئ المتلقي في خفاء بغرضها الرئيس قبل أن يتخلص إليه، كما يوضح ذلك ابن حجة في قوله: «انتهى ما أوردته في حسن الابتداء، وقد فرع المتأخرون منه براعة الاستهلال في النظم... وفيها زيادة على حسن الابتداء، فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالا على ما بنيت عليه، مشعرًا بغرض الناظم من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على قصده من عتب أو عذر أو تنصل أو تهنئة أو مدح أو هجو... فإذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان، وإن لم يحصل له براعة الاستهلال فليجتهد في سلوك ما يقوله في حسن الابتداء. وما سمي هذا النوع براعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به...»[1].

والغالب أن يظهر ذلك في أول أبيات النسيب المقدم قبل العتاب والتهديد والهجاء أو التهنئة بحدث سعيد، كما يتضح من قول مهيار مخاطبًا حبيبته في نسيب قصيدة عاتب بها الشريف المرتضى عتابًا قاسيًا:

إذا لـم يـقـرب مـنـك إلا الـتـذلـلُ
وعـــزَّ فـــؤادٌ فـهـو لـلـبـعـد أحـمـلُ
سـلـونـاك لمـا كـنـت أول غـادرٍ
ومـا راعـنـا فـي الحـب أنـك أول[2]

فالعتاب وقسوته ينبئ بهما رفضه التذلل في العشق رغم أنه سلوك فني أصلي في النسيب، كما تنبئ بهما مقابلته الغدر بالسلو وتوريتُه عن الشريف الذي كان رئيسًا في قومه بأنه أول.

---

(١) خزانة الأدب: ص ٨.

(٢) ديوانه: ١١/٣.

ولا يلزم من براعة الاستهلال أن يكون في الحين نفسه حسن افتتاح، فقد يجمع الشاعر بينهما، وقد يفلح في أحدهما دون الآخر أو يؤثر أن يقصر براعته في التجويد عليه.

وقد كان حسن الافتتاح الأسلوب الذي اختاره الشيخ لتجويد أوائل سقطياته، ويبدو أن زهده في التكسب بالشعر وصحبة الملوك والرؤساء، قد جعله في غنى عن اللجوء إلى «براعة الاستهلال» للتلميح إلى غرض القصيدة قبل التخلص إليه، لكننا نعثر في بعض سقطياته على ما يفيد أنه لم يكن يفتقر إلى القدرة على توظيف هذه البراعة كما يشهد على ذلك قوله مستهلًا مدحة له بالتلميح إلى العتاب الذي ستتضمنه، من خلال جعل الرحيل عن الممدوح حدثًا حزينًا لا يرده التمني:

ليت التحمُّل عن ذراك حلولُ
والسير عن حلبٍ إليك رحيلُ[1]

أو قوله مومئًا إلى أن معاني المديح ستكون تهنئة للممدوح بهزمه أعداءه:

أدنى الفوارس من يغير لمغنمٍ
فاجعل مغارك للمكارم تكرمِ
وتوق أمر الغانيات فإنه
أمر إذا خالفته لم تندمِ[2]

ولم يكن الشيخ في اللزوميات والدرعيات مُحْوَجًا إلى أن يكون بارعًا في استهلاله، فوحدة المقصد الأخلاقي فيها تجعل المتلقي يتنبأ بأن الأولى ستكون وعظًا وتنكيرًا، وأن الثانية ستكون حثًّا على الإقدام والجهاد من خلال وصف الدرع وتمجيدها.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٦٧.
(٢) نفسه / نفسه: ص ٣٢٧.

٢ - الخروج والتخلص: الاستطراد والإلمام.

يستعمل النقاد القدامى مصطلحي الخروج والتخلص للإشارة إلى التحول الذي يطرأ على الحركة الشعرية، عند انتقال الشاعر من غرض إلى غرض آخر مستقل بمعانيه وحقوله الدلالية النمطية، وقد خلص النقاد[١] من تتبعهم لأساليب الخروج في القصائد القديمة والمحدثة، إلى أن الشعراء القدامى كانوا يسلكون في انتقالهم من غرض إلى غرض مسلكًا يعتمد على المفاجأة والتحول العنيف المستغني عن التمهيد اللطيف للتخلص، والمعتمد أحيانًا على عبارات شبه قسرية مثل «دع ذا» و«عد عن ذا»، تأمر المتلقي بأن يصرف ذهنه إلى الغرض الجديد الذي سيبدأ الشاعر في بناء حقوله ومعانيه.

وكان النقاد يسمون هذه الطريقة خروجًا منفصلًا إذا اعتمد على «دع» ونظائرها، وطفرًا وانقطاعًا[٢] واقتضابًا[٣] إذا خلا منها[٤]، وقد عدوها من أساليب القدماء التي لا تليق بالشعراء المحدثين، لأن أذواق المتلقين في عصور التحضر صارت تميل إلى الخروج اللطيف الذي لا يكاد يحس فيه المتلقي بأن الشاعر تخلص من غرض إلى غرض آخر.

وقد اصطلح معظم النقاد على أن يصفوا هذه الطريقة اللطيفة في الخروج بحسن التخلص[٥]، وعدها أسامة بن منقذ[٦] أسلوبًا ابتدعه المحدثون واختصوا به دون المتقدمين، وهو حكم مبالغ فيه لأنه يوهم أن القدماء كانوا يسيئون التخلص.

فغلبة الانفصال والاقتضاب على تخلص القدماء لم تكن نتيجة عجزهم عن الخروج الخفي الموسوم بحسن التخلص، ولكنها كانت ثمرة لإيثارهم فنيًا الفصل

---

(١) انظر العمدة: ١/٢٣٤، والمثل السائر: ٢/٢٥٩ - ٢٧٧.

(٢) العمدة: ١/٢٣٩.

(٣) المثل السائر: ٢/٢٦٣، ٢٥٩.

(٤) العمدة: ١/٢٣٩.

(٥) نفسه: ١/٢٣٤.

(٦) البديع في نقد الشعر: ص ٢٨٨. وانظر المثل السائر: ٢/٢٦٣، ٢٧٧، وخزانة الحموي: ص ١٤٩.

والطفر والانقطاع العنيف على ما سواها من الأساليب، ولذلك بدا الأسلوب الذي سيشتهر به المحدثون قليلا[1] في أشعار القدماء، رغم أنه كان معروفًا لديهم كما يتبين من قول أوس محسنًا التخلص من وصف السحاب إلى المدح:

سقى ديار بني عوفٍ وساكنها

ودار علقمة الخير بن صباح[2]

وإذا كانت الأبيات التي يخرج فيها القدماء من غرض إلى آخر تكشف عن ولعهم بالخروج المقتضب، فإن حرصهم على إحسان التخلص من حقل إلى حقل داخل الغرض الواحد، يدل على أنهم كانوا يدركون بغرائزهم أن كل أسلوب من الأسلوبين يليق حيث لا يليق الآخر.

ورغم اشتهار المحدثين بالتخلص السهل والخروج المختلس الرشيق[3] لم يكن هذا الأسلوب يتأتى لكل الشعراء، لأنهم كانوا يتفاوتون[4] في هذا الباب فيقصر عنه أحيانًا الشاعر المفلق المشهور بالإجادة في إيراد الألفاظ واختيار المعاني، كالبحتري الذي كان يعد قينة الشعراء في الإطراب، ومع هذا لم يوفق في التخلص من النسيب إلى المديح لأنه كان يقتضبه اقتضابًا، فلم يحفظ له من الخروج الخفي الحسن إلا اليسير[5]، ولذا عد ابن الأثير حسن التخلص من مستصعبات علم البيان[6].

ويبدو أن أبا العلاء اختار رغم إعجابه بأساليب القدماء طريقة التخلص الخفي الرشيق التي اختارها صفياه أبو تمام وأبو الطيب وغيرهما من محدثي الشعراء، إلا أنه لم يسم هذه الطريقة بحسن التخلص حتى لا يفهم من ذلك أنه كان يتهم القدماء بإساءة التخلص، فالمصطلح الذي آثر استعماله لوصف طريقة المحدثين هو

(١) الصناعتين: ص ٤٧٥.

(٢) الصناعتين: ص ٤٧٦. وانظر ديوانه: ص ١٨.

(٣) خزانة الحموي: ص ١٨٥.

(٤) المثل السائر: ٢/٢٦٣.

(٥) نفسه: ٢/١٦٣، وانظر العمدة: ١/٢٣٩.

(٦) المثل السائر: ٢/٢٧٧.

الذريعة إلى الخروج[1]، وهو مصطلح يرادف مصطلح التوسل الذي استعمله بعض النقاد[2] لوصف نفس الطريقة، ومفهوم هذين المصطلحين بعيد عن المعيارية التي يوهم بها مصطلح «حسن التخلص»، لأن معنى الذريعة والتوسل يحصر هذا المفهومَ في تحايل الشاعر على البناء لجعل المتلقي يقتنع بأن الخروج إلى معاني الغرض اللاحق اقتضته معاني الغرض السابق.

ويتبين من مختلف الذرائع التي توسل بها الشيخ إلى الخروج أنه كان يملك قدرة فنية عالية على الانتقال من غرض إلى آخر بلطف لا يكاد ينتبه إليه المتلقي، كقوله متخلصًا من وصف الناقة والرحلة إلى التنويه بجود الممدوح وشجاعته:

ولما رأتنا نذكرُ الماءَ بيننا
ولا ماء غارت من حذار عيونها
كأنا توقَّت وردنا ثمد عينها
فضم إليه ناظريها جبينها
وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجةً
وإن سألتك اليسر برَّت يمينها
ملقي نواصي الخيل كل مرشةً
من الطعن لا يرجو البقاء طعينها[3]

وقد عد ابن حجة الحموي[4] من عجائب المخالص وبدائعها قوله خارجًا من وصف مشقة الرحلة إلى ذكر الممدوح:

ولو أن المطي لها عقولٌ
وجدك لم نشد بها عقالا

---

(1) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٦٨/٣.
(2) انظر العمدة: ٢٣٩/١.
(3) س. ز / شروح: ص٨٩٦ – ٨٩٨، وانظر في حسن التخلص: ص ١٣٤، ١٨٤، ١٥٨٨ – ١٥٩٠، ١٢٥١.
(4) انظر خزانة الحموي: ص ١٥١.

مـــواصـــلـــة بـــهـــا رحـــلـــي كـــأنـــي

مـــن الـــدنـــيـــا أريـــــد بـــهـــا انـــفـــصـــالا

ســـألـــن فـــقـــلـــت مـــقـــصـــدنـــا ســـعـــيـــدٌ

فـــكـــان اســـــم الأمـــيـــــر لـــهـــنَّ فـــــالا[1]

لكن خبرته بصوغ المخالص اللطيفة لم تمنعه من أن يسلك في بعض السقطيات مسلكًا في الخروج قريبًا من الاقتضاب الذي شهر به القدماء، وذلك باتخاذ النداء سبيلًا إلى الانتقال المفاجئ إلى الغرض اللاحق وتنبيه المتلقي على أن معاني الغرض السابق قد انتهت، كما يتبين من مثل قوله مفاجئًا المتلقي بالخروج من وصف سيوف الحراس في مهالك الصحراء إلى مخاطبة صديقه عبد السلام البصري:

ويـؤنـسـنـا مـن خـشـيـة الـخـوف مـعـشـرٌ

لـكـل حـسـام فـي الـقـراب مـودعُ

طـريـقـة مـوت قـيـد الـعـيـر وسـطـهـا

لـيـنـعـم فـيـهـا بـين مـرعـى ومـشـرع

كـأن الأقـبُّ الأخـدري بـأنـه

سـمـي لـه فـي آل أعـوج مـدعـي

إذا سـحـلـت فـي الـقـفـر كـان سـحـيـلـه

صـلـيـلًا يـريـق الـعـز مـن كـل أخـدع

أبـا أحـمـد اسـلـم إن مـن كـرم الـفـتـى

إخـاء الـتـنـائـي لا إخـاء الـتـجـمـع[2]

وقوله مادحًا أحد أمراء حلب:

لـولا تـحـيـة بـعـض الأربـع الـدرسِ

مـا هـاب حـدُّ لـسـانـي حـادث الـحـبـس

(١) س. ز / شروح: ص ٣٩ – ٤٢.

(٢) نفسه: ص ١٥٣٩ – ١٥٤٣.

هل تسمع القول دار غير ناطقةٍ
وفقدها السمع مقرون إلى الخرس
لأ أنسينك إن طال الزمان بنا
وكم حبيب تمادى عهده فنسي
يا شاكي النوب انهض طالبًا حلبًا
نهوض مضنى لحسم الداء ملتمس
واخلع حذاءك إن حاذيتها ورعًا
كفعل موسى كليم الله في القدس
واحمل إلى خير وال من رعيته
أزكى التحيات لم تمزج ولم تمس[1]

ويستشف من اطراد أسلوب الخروج المنقطع في مجموعة من سقطياته أنه كان يقصد في بعضها إلى جعل الطفرة الدلالية المفاجئة وسيلة إلى تخليص المتلقي من هزل النسيب، وصرف ذهنه إلى جد المديح وما يستدعيه من معان تليق بمقام الممدوح وجلالة الحدث، ويبدو أنه كان ينحو في ذلك نفس المنحى الذي سار فيه الجاهليون وهم يتعمدون أن يبرزوا الغرض المقصود من نظم القصيدة، من خلال الخروج المنقطع من النسيب إلى ما بعده.

ولعل أهم ما يدل على الغائية الفنية الدلالية لاقتضاب الخروج في بعض سقطياته كون السياق النحوي المنطقي للكلام لا يختل، وهي خصيصة تجعله لا يلتبس بالبتر الطارئ الذي أخل بهذا السياق[2] في بعض القصائد نتيجة حذف الشيخ ما لم يعد يرضى عنه من الأبيات في مرحلة التوبة من الشعر، كما يتبين من الصورة الطارئة التي صارت إليها بعد الحذف رائيته:

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٨٩ – ٦٩٢.

(٢) انظر التنوير: ١/١٦٤.

تــدوس أفــاحــيـص الــقـطـا وهــو هــاجــدٌ

فــتــمـضـي ولـــم تــقـطـع عـلـيـه غـــرارا

وتــقـنـص أم الــخـشــف مــا أبــهـت لــهـا

فــتــحـــدث عــنـــهـا نـــبـــوة وفـــــرارا

كـــأنــك أصـــغـــرت الـــزمـــان وأهــلـــه

عــبـيـدًا ولــم تـــرض الـبـسـيـطـة دارا

تــظـل المـنـايـا فـــي سـيـوفـك شـرعًـا

إذا الـنـقـع مـن تـحـت الـسـنـابـك ثـارا[1]

فالبيتان الأولان في وصف الناقة وسرعتها، والبيتان الأخيران في وصف علو همة الممدوح وشجاعته، ولم يتقدم له ذكر يهيئ لمخاطبته بكاف الخطاب.

وقد انتبه الشراح إلى هذا الاختلال في السياق فنبهوا القارئ على هذا الخروج المضطرب إلى المدح بمثل قولهم بعد انتهائهم من شرح الأبيات الواصفة للناقة: «ومن مدح هذه القصيدة»[2].

وذكر البطليوسي أن القصيدة وقعت هكذا في سقط الزند غير متصل بعضها ببعض فاثبتها على ما وجده[3]، أما الخويي فقد صرح - كما أوضحت - بأن الشيخ ترك بعض أبيات القصيدة ولم يدونها جريًا على عادته، لأنه كان ربما يحذف بعض الأبيات أثناء الإملاء رغبة عن ذكرها فيضطرب السياق ويبدو الكلام مبتورًا غير متناسب[4].

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٣٣ - ٦٣٥.

(٢) انظر شروح السقط: ص ٦٣٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٦٣٥.

(٤) التنوير: ١/١٣٣.

فالحذف – إذن – غير الاقتضاب الفني، لأنه – أي الحذف – يطرأ على قصائد تكون في أصلها مبنية على خروج يحتمل أن يكون الشيخ قد جعل إليه ذريعة ليخفى أو اقتضبه ليظهر.

ويتحدث ابن رشيق عن نوع آخر من الخروج يسميه النقاد استطرادًا، ويتميز من الأول بكون الشاعر يخرج فيه من غرض إلى آخر، ثم يعود إلى الأول ليخرج منه من جديد إلى غيره.

وذكر الناقد أن أولى الخروج «بأن يسمى تخلصًا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه»[1]، واستشهد على ذلك بعينية للنابغة، فإذا كان خروجًا من النسيب إلى المدح وعودة إليه سمي «إلمامًا»، كالذي جاء به أبو تمام في ميمية له خرج فيها من النسيب إلى المدح ثم عاد إليه ثم خرج منه مرة ثانية إلى المديح[2].

ونجد في مخالص بعض السقطيات ما يفيد أن الشيخ اختار في بعضها تجريب طريقة الاستطراد أو الإلمام التي سلكها قبله النابغة وأبو تمام، كما يتضح من دالية له استهلها بالهجوم على المديح ثم تخلص بعد اثنين وعشرين بيتًا إلى وصف النوق الراحلة إلى بلد الممدوح، ليعود مرة ثانية بعد عشرين بيتًا إلى الثناء عليه والتعريض بخصومه:

إليك تناهى كل فخرٍ وسؤددِ
فأبلِ الليالي والأنام وجددِ

ولولاك لم يسلم أفامية الردى
وقد أبصرت من مثلها مصرع الردي

---

(١) انظر العمدة: ١/٢٣٧.

(٢) نفسه: ١/٢٣٨ – ٢٣٩. وانظر قوله: ظلمتك ظالمة السرى ظلوم... والظلم من ذي قدرة مذموم. ديوانه: ٣/٢٨٩.

وحيدًا بثغر المسلمين كأنه

بفيه مبقي من نواجذ أدردِ

متى أنا في ركب يؤمون منزلا

توحد من شخص الشريف بأوحد

على شدقميَّات كأن حداتها

إذا عرس الركبان شراب مرقد

يحاذرن وطء البيد حتى كأنما

يطأن برأس الحزن هامة أصيد

إلى بردى حتى تظل كأنها

وقد شرعت فيه لوائم مبرد

أرى المجد سيفًا والقريض نجاده

ولولا نجاد السيف لم يتقلد

وأعرض من دون اللقاء قبائل

يعلون خرصان الوشيج المقصد

وقد علمت هذي البسيطة أنها

تراثك فلتشرف بذاك وتزدد[1]

وإذا كانت السقطيات قد حظيت بهذا التنوع الفني في أساليب الخروج والتخلص لانتسابها إلى مرحلة التجويد الشعري، فإن انتساب اللزوميات إلى مرحلة التوبة من الشعر المجود والاكتفاء بالنظم جعل الشيخ فيها في غنى عن العناية بهذه الأساليب، لأن منظومات هذا الديوان الفكري الأخلاقي - مقصرة كانت أم مطولة - تفتقر إلى نمطية التقصيد التي تجعل بناءها هيكلًا متعدد الأقسام، يخرج فيه الشاعر من غرض إلى آخر ويحتاج فيه كجل المحدثين إلى التلطف في الخروج.

---

(١) س. ز / شروح: ص ٣٥٠ - ٣٨٧.

وإذا كان من الجائز أن ننسب الديوان كله إلى غرض وحيد هو الوعظ أو الزهد، فإن تنوع الحقول الفكرية والموضوعات التي بنيت عليها القطع اللزومية وتعددها، جعلها تبتعد عن الأغراض النمطية التي ألف الشعراء النظم فيها، ولذلك نجد أسلوب الانتقال من موضوع إلى آخر في هذه القطع هو الخروج المنقطع المقترن أحيانًا بالاستطراد [1] إذا ما كان طول القطعة يسمح به، أما حسن التخلص فإن من شروط ظهوره كون أغراض المنظومة حقولًا دلالية نمطية يعرفها المتلقي ويتوقعها، واللزوميات كانت كما ذكرت بعيدة عن هذه النمطية وما تستدعيه من مخالص محسنة.

أما الدرعيات فقد كان من المفروض نظريًا أن يكون الشاعر فيها في غنى عن الاختيار بين أساليب التخلص، لأن تخصيصه إياها لغرض وحيد هو وصف الدرع، يغني عن حركة الخروج التي يستدعيها الانتقال من غرض إلى آخر، ويحصر الحركة الشعرية في الافتتاح والنهاية دونه.

ويظهر ذلك جليًا في درعياته القصيرة[2] والمطولة[3] التي ظل فيها متقيدًا بالمعاني الواصفة لهذه العدة دون غيرها، لكن استعانته بالحقول المستقطبة[4] والخواتيم في بناء حوالي ثلثي هذا الديوان الصغير لتنويع المعاني وتجنب الإملال الذي قد يؤدي إليه تكرار نفس الغرض، فرض عليه أن يعود فيها إلى الخروج الذي يتطلبه الانتقال من الحقل المستقطب[5] إلى وصف الدرع، أو من وصفها [6] إليه أو إلى الخاتمة[7]، مختارًا في معظمها التذرع والتخلص الحسن على طريقة المحدثين، كما نجد في قوله متخلصًا من وصف الحسناء المنعمة إلى نعت الدرع التي ساومته عليها:

---

(1) سبقت الإشارة إلى هذه الطريقة في سياق الحديث عن اللحم الاستطرادي.

(2) انظر س. ز / شروح: ص ١٩٠٩، ١٩١٥، ١٩١٦، ١٩٢٣، ١٩٤٥.

(3) نفسه/ نفسه: ص ١٨٤٩ و١٩٧٦.

(4) انظر دلالة هذا المصطلح في ما تقدم.

(5) انظر: س. ز / شروح: ص ١٧٠٨، ١٧١٢، ١٧٩٥، ١٨٤٣، ١٨٦٢.

(6) نفسه / نفسه: ص ١٨١٢.

(7) نفسه/ نفسه: ص ١٧٤١، ١٧٦٦، ١٧٧٣، ١٨٩٠.

نزلنا بها في القيظ وهي كروضةٍ

سقتها عنان الشعريين عَنانهُ

فلما رأت ضمن الحقيبة جونةً

أبرت على طول الكمي بنانه

رمتني بحبيها وآخر صامتٌ

من النضر لا أعني به ابن كنانه

وليست وإن جاءت بحلي وزينة

على كدرعي عزة وصيانه[1]

وقوله متخلصًا من نعتها والتحذير من التفريط فيها إلى الشكوى من الهرم الذي أرغمه على التخلي عن لبسها:

لقد نضب الغدران وهي غريضة

كماء غمام لم يخالط بصلصال

فما غاض منها ناجر شخب أرنب

ولا سامنيها تاجر عند إقلال

لك السور والخَلخال وهي لربها

أعز عليه من سوار وخلخال

وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت

ثغامًا بجوني عاذلاتي وعذالي[2]

لكن غلبة حسن التخلص فيها على حركة الخروج لم يمنعه من أن يأتي به في بعضها مقتضبًا كما اقتضبه في بعض السقطيات، وذلك في مثل قوله طافرًا من وصف الدرع إلى الاستغفار وتأكيد توبته من رذائل الشعر وتمسكه بعزلته:

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧١ - ١٨٧٣.

(٢) س. ز / شروح: ص ١٨٣٧ - ١٨٣٨.

هـــازئـــةُ بـــالــبـــيـــضِ أرجـــاؤهـــا

ســـاخـــرة الأثـــنـــاء بـــالأســـهـــمِ

لـــو أمـــســـكـــت مـــا زلَّ عـــن ســـردهـــا

لأبـــصـــر الـــــدارع كـــالــشـــيـــهـــم

أســـتـــغـــفـــر الـــلـــه ولا أنـــــدب الـــ

أطـــــلال فـــــذ الـــشـــخـــص كـــالـــتـــوأم

هـــل ســـمـــســـم فـــي مـــا مـــضـــى عـــالـــم

بـــوقـــفـــة الـــعـــجـــاج فـــي ســـمـــســـم[١]

ولم يُخْلِ الشيخ درعياته - رغم قلتها بالقياس إلى السقطيات - من بعض المخالص الاستطرادية التي خرج فيها من الحقل المستقطب إلى البؤرة النمطية أي وصف الدرع، ثم خرج منها إلى حقل مستقطب آخر ليتخلص منه مرة أخرى إلى وصفها كما يتبين من كافيته[٢] وميميته[٣]، أو خرج فيها من هذه البؤرة إلى الحقل المستقطب ليعود إليها من جديد قبل أن يتخلص إلى حقل مستقطب آخر كما هو جلي في رائيته[٤].

ويتضح من مجيء الشيخ في درعياته بكل أساليب التخلص المجود أنه يلحقها فنيا بقصائد السقط رغم تأخر زمانها[٥]، خلافًا للزوميات التي يظل الخروج فيها مجرد معبر يمر منه إلى حقول الوعظ والتذكير المتعددة التي بنى عليها هذا الديوان الأخلاقي، ليكون مفيدًا منبها لا مخيلًا معجبًا.

---

(١) س. ز / شروح: ص ١٧٦٥ - ١٧٦٧.

(٢) قوله: أبني كنانة إن حشو كنانتي... نبلًا بها نبل الرجال هلوك. الدرعيات / شروح: ص ١٩٠١.

(٣) قوله: أعاذل إني إن يرد جاهلية... شباب يرد في جاهليته علمي. نفسه / نفسه: ص ١٩٩٤.

(٤) قوله: صنت درعي إذ رمى الدهر صرعيــ×ـي بما يترك الغني فقيرا. نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

(٥) انظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم: ٢/ ٢١٥.

٣ – **النهايـة**: وهو اصطلاح أحصر استعماله في الدلالة على انتهاء الحركة الشعرية التي يعلن عنها توقف الشاعر أو المنشد – غير مختار – عن الإنشاد لنفاد الأبيات، خلافًا للخاتمة التي تتميز كما أوضحت بوظيفتها الهيكلية الدلالية، ولذا يمكن وصفها – أي النهاية – بالإنشادية لأنها آخر ما يسمعه المتلقي من القصيدة سواء كان ذلك آخر المتن / الغرض أم آخر الخاتمة نفسها.

وتتأرجح النهايات الإنشادية في قصائد الشعراء بين طرفين متباعدين هما البروز والشحوب، ومعيار نجاح الشاعر في الانتهاء إشعار المتلقي بأن القصيدة قد انتهت، وذلك بالمجيء ببيت لا يتوقع أن يُسمع بعده بيت لاحق، ويكون ذلك أيسر عندما تأتي النهاية في آخر الخاتمة، لأن الخروج من المتن إلى معاني الختم يهيئ المتلقي لسماعها ويجعله يتنبأ بها وهو يحس بتنازل إيقاع الحركة الشعرية واتجاهها نحو وقف السكوت، ويمكن أن نصف هذا النوع من الانتهاء بالنهاية الميسرة المستشرفة أو المتوقعة.

أما ما يأتي منها في آخر المتن / الغرض فإن معيار نجاح الشاعر فيه أن يجعله محكمًا، وعلامة إحكامه أن يكون قفلًا «لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسن منه»[١].

وتسمى النهاية الإنشادية عندما تكون محكمة قاعدة القصيدة[٢].

وقد يرغب الشاعر في أخذ العفو وإسقاط الكلفة فيقطع قصيدته «والنفس بها متعلقة وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا»[٣] كأن الشاعر تعمد ألا يجعل له نهاية، فتكون القصيدة بدون قاعدة كمعلقة امرئ القيس.

ويتضح من تتبع نهايات الحركة الشعرية في قصائد السقط أن النمط الغالب فيها هو النهاية المحكمة التي يحس المتلقي عند سماعها بأنها آخر أبيات القصيدة

(١) العمدة: ١/٢٣٩.
(٢) نفسه: ١/٢٣٩، ٢٤١.
(٣) نفسه: ١/٢٤٠.

المنشدة، وذلك لورودها مستشرفة في آخر الخاتمة الدلالية كما يتبين من قوله منهيًا إحدى خواتيمه الناصحة:

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا

فعند التناهي يقصر المتطاولُ

توقَّى البدورُ النقصَ وهي أهلَّةٌ

ويدركها النقصانُ وهي كواملُ[1]

أو لورودها قاعدة في آخر المتن نفسه كما نجد في مثل قوله في آخر مدحه لأحد الشعراء بكثرة الأسفار والتطواف:

كذا الأقمارُ لا تشكو وناها

وليسَ يعيبها أبدًا سفارُ[2]

أو قوله بعد التنويه بشجاعة الممدوح وانتصاره على الروم:

فلولاك بعد الله ما عرف الندى

ولا ثارَ بين الخافقين قتامُ

ولا سُلَّ في نصر المكارم صارمٌ

ولا شُدَّ في غزو العدو حزام[3]

وإذا كان نمط النهاية المحكمة التي لا يمكن الزيادة عليها ولا يأتي بعدها أحسن منها هو الغالب على أواخر معظم السقطيات كما ذكرت، فإن بعد النهاية في بعضها عن الإحكام يبدو واضحًا في الانتهاء المنقطع الذي يفاجأ به المتلقي وهو ما يزال يترقب توالي أبيات القصيدة، كما يتبين من قوله في آخر إحدى فخرياته:

ولي نفسٌ تحل بي الروابي

وتأبى أن تحلَّ بي الوهادا

---

(١) س. ز / شروح: ص ٥٥٢.

(٢) نفسه: ص ٨٢٠.

(٣) نفسه: ص ٦١٧.

تمـــدُّ لـتـقـبـض الـقـمـريـن كـفًّـا

وتحـمـل كـي تـبـذ الـنـجـم زادا[1]

أو قوله:

ولـقـد أبـيـتُ مـع الـوحـوش بـبـلـدةٍ

بـين الـنـعـائـم فـي نـسـيـم نـعـائـمِ

غـرثـان يـقـتـنـص الـظـبـاء ومـاطـرٌ

يـرعـي الـظـبـاء بـكـل نـوءٍ سـاجـم[2]

لكن السقطيات التي تبدو النهايات فيها غير محكمة تظل جد قليلة[3].

ويتبين من تتبعها أن بعد النهايات فيها عن الإحكام يحتمل تفسيرين: أحدهما أن يكون الشاعر قد تعمد أن يجعلها بدون قاعدة مجربًا طريقة صفيه امرئ القيس في إنهاء معلقته، والثاني أن تكون نهايتها الأصلية المحكمة قد أسقطت مع ما أسقط من أبيات الديوان بعد التوبة من الشعر.

وخلافًا لقصائد السقط تبدو النهايات في اللزوميات بعيدة في معظمها عن الإحكام الذي يُشْعِر المتلقي بانتهاء أبيات المنظومة كما نجد في مثل قوله:

إذا وهـــب الـلـــه لـــي نـعـمـةً

أفـــدت المـســاكــين ممـــا وهـــب

جـعـلـت لـهـم عـشـر سـقـي الـغـمـام

وأعـطـيـتـهـم ربـــع عـشـر الـنـهـب

وإلا فـلـيـس عـلـى قـادح

إذا مـا كـبـا الـزنـد دفـــع الـلـهـب

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٠٠ – ٦٠١.

(٢) نفسه: ص ١٤٨٤ – ١٤٨٦.

(٣) نفسه: ص ٤٠١.

ولــو أرســلــت فــي المــهــب الجــنــوب

لمــا عــجــزت عــن ســلــوك المــهــب[1]

ولا نستغرب أن تكون هذه النهايات مفتقرة إلى مثل العناية التي حظيت بها نهايات السقطيات، فالتجويد لم يكن غاية الشيخ من نظمه ديوانه الوعظي، ورغم ذلك لا نعدم بعض الأبيات التي يستشف منها أنه صاغها صياغة دلالية متميزة لتكون معلنة عن نهاية اللزومية، ويطرد ذلك في الأبيات التي تدعو معانيها إلى اليأس من نعيم الدنيا الزائف والاتعاظ بالحقيقة الوحيدة الثابتة أي الموت:

لــلــرزق أســبــاب تــســبــب

والــعــيــش مــأمــول مــحــبــب

وصــبــابــة الإنــســان بــالــد

نــيــا أرتــك دمًــا تــصــبــب

والمــوتُ طــب لــيــس يــبــ

رئــه الــحــكــيــم وإن تــطــبــب

والــصــمــتُ يــلــزمــه الــفــتــى

مــن بــعــدمــا غــنــى وشــبــب[2]

وتشغل الدرعيات التي أنهاها بنهايات غير محكمة فجعلها بدون قواعد ثلث الديوان الصغير، كقوله في ماوية الدرع:

مــثــل غــديــر الحــزن جــيــد شــفــعــا

وافــى جــنــوبًــا أو شــمــالًا مــســعــا

رد شــبــا الــنــبــع وخــيــل نــبــعــا

جيب على ذي السِّمع يحكي السِّمعا

(١) اللزوم: ١/١٩٠.

(٢) نفسه: ١/١٨٤.

في الطبع منها أن تظن طبعا

كالثغب أعطته السيول جِزعا[1]

فالغاية الفنية في هذه الأبيات كانت تصويرَ شبه الدرع بالماء، وبذلك صار المعنى الواصف في البيت الأخير قابلًا لأن يشفع بمعنى آخر يزاد بعده، وقابلًا أيضًا لأن يستغنى عنه هو نفسه ويكتفى بمعنى البيت الذي قبله، وهي خصيصة تفيد أن الشاعر لم يحكم بناء هذه النهاية الإنشادية بجعلها قاعدة لا يمكن الزيادة عليها.

ويتضح من اقتران معظم[2] النهايات غير المحكمة في درعياته بالوصف التصويري، أن الشيخ نحا بها منحى نهاية معلقة امرئ القيس التي تنقطع عندها الأبيات والمتلقي ينتظر ما بعدها، أما درعياته الأخرى فقد سلك في إنهائها مسلكه في السقطيات، فأحكم نهاياتها وجعل كل واحدة منها قاعدة تشعر المتلقي بانتهاء الأبيات، سواء في آخر الخاتمة كقوله في آخر إحداها بعد تصوير الدرع والفخر بفضائله:

ثم قصريْ موت وقد فات كُلا

منه فوت إن سيدًا أو حقيرا[3]

أم في آخر البؤرة النمطية كقوله يصفها أيضًا:

لم يلق في روع لها خوف صارم

ففاز بطهر من تقى الموت روعها[4]

وتشهد الدرعيات غير القليلة التي لم يحكم الشيخ نهايتها بأنه لم يكن يستضعف عند نظمه ديوانه الأخير هذا النوع من الانتهاء، لكن غلبة[5] النهايات المحكمة فيه تؤكد أنه كان يرى إحكامها أجود وأقوى للنظم، وهو نفسه الأسلوب الذي اختاره لحركته

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٤ – ١٨٦٧.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٨٦٠، ١٨٨٠، ١٩١٣، ١٩١٥ وغيرها.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٨١٠.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٣.

(٥) نفسه / نفسه: ص ١٧١١، ١٧١٩، ١٧٤٣، ١٧٧١، ١٧٧٣، ١٨١٠، ١٨٧٠، ١٩٠٨.

الشعرية في قصائد السقط، فالحركة في هذه القصائد اعتمدت اعتمادًا صريحًا على المبادئ البديعة والمخالص اللطيفة، ولذلك لا نستغرب أن يكون قد اختار لها النهايات المحكمة لأن التجويد كان غايته الأولى من نظمها.

IV - **الإسهـاب**: والإطناب بمعناه[١]، ومفهومه القريب المبالغةُ الكمية في الوصف، والإكثارُ من الأبيات إكثارا يمتد به البناء العمودي للقصيدة فتعد من الطوال المشهورة، كمعلقة عمرو بن كلثوم ومطولات الكميت الذي كان معروفًا بتطويل القصائد[٢].

لكن هذا المفهوم الكمي للإسهاب يصبح ملتبسًا عندما يرد إلى دلالته النقدية التي تجعله مصطلحًا يتأرجح بين طرفين معياريين يكون لدى أحدهما محمودًا مرغوبًا فيه، ولدى الثاني مذمومًا مرغوبًا عنه، فالإسهاب «كثرة الكلام صوابًا كان أو خطأ، وتختلف الصفة منهما، فإن كان إكثارًا مع إصابة قيل: رجل مسهب، بكسر الهاء، وإن كان إكثارًا مع خطاء من خرف وذهاب عقل قيل: رجل مسهب، بفتح الهاء»[٣].

وقد فضل بعض النقاد الأخطل على الفرزدق وجرير لقصائده الطوال[٤]، وعدوا المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وأدل على اقتداره على الشعر منه[٥]، واستحبوا الإطالة «عند الإعذار والإنذار والترهيب والإصلاح بين القبائل»[٦]، وبدا من بعض أحكام ابن سلام أنه كان يعد الطول في بعض القصائد شاهدًا على فحولة صاحبها [٧].

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٨٣٤.
(٢) الفصول والغايات: ص ١٣١.
(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٣٤.
(٤) انظر معجم الأدباء: ٢٠/٦٦.
(٥) انظر العمدة: ١/١٨٧ – ١٨٨.
(٦) نفسه: ١/١٨٦.
(٧) انظر طبقات فحول الشعراء: ١/٦٥، حيث يذكر أن من قدموا الأعشى على غيره أرجعوا ذلك إلى أسباب فنية منها أنه كان أكثرهم طويلة جيدة. وانظر: ١/ ١٤٧، حيث يقول عن الأسود بن يعفر: «وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته».

وقد أحس الشعراء المتكسبون بطمع كثير من الممدحين في أن تطول القصائد التي تصاغ فيهم، فجعلوا الإسهاب دليلًا على عنايتهم بهم كما يتبين من قول بعضهم يخاطب ممدوحه:

نفس طال كان لولاك يغني الـ
ـعفو منه ويقنع الميسور[1]

وقد يبالغ الشاعر في الإطناب فيبدو مغاليًا، لكن المساعي إذا كثرت لم يحط بها إلا الوصف المسهب:

لم تغل في وصفك مع طولها
بل وجد الشعر مقالًا فقالْ[2]

وأسرف الشعراء في التملق فعدوا القصيدة مهما طالت قصيرة بالقياس إلى قدر الممدوح وعلاه، واعتذروا عن عجزهم وقصورهم عن أن يبلغوا بأبيات القصيدة العدد الذي يليق بمقامه[3].

ونظر بعض الشعراء والنقاد المتأخرين إلى المزال والمزالق التي يجر إليها الإسهاب، فرغبوا عنه ونفروا منه احتراسًا من أن تفضح الإطالة الشاعرية المولدة [4]، ودفعًا للإملال الذي يجلبه إثقال البناء بفضول الكلام[5]، فالقلادة يكفي منها ما أحاط بالعنق.

وخالف بعض المتكسبين المعيار المشهور فاعتبروا إطالة المديح طمعًا في النوال هجوًا غير معلن للممدوح [6].

---

(١) ديوان مهيار: ٦٢/٢. وانظر قوله: لك الطويل الشوط من خيولها... فليس ترضى لك باقتصادها. نفسه: ٣١٩/١.

(٢) نفسه: ١٧١/٣.

(٣) انظر قول مهيار: كثرت وهي دون قدرك فاعذر... في قصوري واقنع بما قال وسعي. ديوانه: ١٧٤/٣.

(٤) الصناعتين: ص ٢٧.

(٥) العمدة: ١٨٧/١.

(٦) انظر قول ابن الرومي: وكل امرئ مدح امرأ لنواله... وأطال فيه فقد أطال هجاءه. ديوانه: ١١١/١.

وقد عد بعضهم الاعتدال والتوسط بين الإطالة والتقصير مخرجًا[1] يقي الشاعر مزلة الإسهاب وفقر الايجاز، لكن مفهوم هذا الاعتدال يظل نسبيًا حينما ننظر إلى المنجز، لأن القصيدة قد تزيد على ستين بيتا وتعد غير مسهبة إذا استعذبها المتلقي، وقد تقل عن عشرين بيتًا وتعد رغم ذلك طويلة مملولة إذا ما استثقلها.

فالإسهاب ليس قيمة عددية إذا تجاوزتها القصيدة عدت طويلة، ولكنه استثقال يتسلط على حس المتلقي عندما تختل علاقة الانسجام والتكامل بين البناء الدلالي والحركة الشعرية وبين عدد الأبيات فيشعر بالملل، وأعني بذلك أن المعيار في وصف قصيدة ما بأنها مسهبة أو موجزة هو الاستطالة والاستقصار لا الطول والقصر الكميان.

إن اختلاف المعيارين الكمي والحسي هو الذي يفسر اختلاف الشعراء والنقاد في استثمار الإسهاب والحكم عليه، ونجد في بعض مصنفات الشيخ ما يفيد أنه كان يعد الإطالة من أساليب الخطاب التي يقتضيها أحيانًا أدب الرد على المراسلات[2] أو المديح الحاث على الجود[3] أو التهنئة الصادقة، كما يتبين من اعتذاره لبعض أصدقائه عن عدم إسهابه في التهنئة التي أرسلها إليه:

هـنـاءٌ مـن غـريـبٍ أو قـريـب
كـلا وصـفـيـه حـق لا فـري
ولـولا مـا تـكـلـفـنـا الـلـيـالـي
لـطـال الـقـول واتـصـل الـروي[4]

---

(١) انظر مثلًا قول ابن قتيبة: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد». الشعر والشعراء: ١/٧٥ - ٧٦.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٥٨٣.

(٣) انظر الصاهل والشاحج: ص ٢٠٢.

(٤) س. ز / شروح: ص ١٣٢٨ - ١٣٢٩.

إلا أن موقفه النقدي الصريح منه يتجلى في تحذيره شبه المطرد الشعراء من المزالق التي يؤدي إليها، بالتنبيه على أن الإكثار مظنة العثار[١]، وتشبيه المسهب بخابط الظلماء[٢] وحاطب الليل[٣]، وأن مثل أبيات القصيدة مثل الإخوة يكونون عرضة للعيوب وهم قلة، «فكيف إذا بلغوا المائة في العدد»[٤].

وعندما افتخر النابغة الجعدي – في إحدى مشاهد الغفران – على الأعشى بأنه أطول منه نفسًا وأنه بلغ بعدد البيوت ما لم يبلغه أحد من الشعراء قبله، جعل الشيخ هذا الأخير يقول: «أتقول هذا وإن بيتًا مما بنيتُ ليعدل بمائة من بنائك وإن أسهبت في منطقك، فإن المسهب كحاطب الليل»[٥].

ولم يخف الشيخ إعجابه بقصيدتين مطولتين لذي الرمة سلمتا من العيب[٦] على طولهما، لكنه كان مقتنعًا بأن الإسهاب لا يقود إلا إلى الزلل:

أسهبَ الناسُ في المقال وما يظـ
ـفر إلا بزلةٍ مسهبوه[٧]

ولا يبدو أن الشيخ كان يرسم للإسهاب المذموم حدودًا عددية دقيقة، فرغم الحذف الذي لحق أبيات السقطيات في مرحلة العزلة، يكشف ما تبقى منها عن أنه كان يعد مقاربة الستين بيتًا طولًا مقبولًا.

وقد تجاوز هذا العدد في غير قليل من قصائده فبلغ في بعضها[٨] ستة وسبعين بيتًا، وأطول سقطياته في الصورة التي وصلت إلينا تبلغ إحدى وثمانين بيتًا[٩]، وهو

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ١٦٥.
(٢) رسالة المنيح / إ. عباس: ص ١٨٠.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٨. وانظر رسائله / عطية: ص ١٠٤، ورسالة الغفران: ص ٢٢٩.
(٤) رسالة الغفران: ص ٣٣٠.
(٥) نفسه: ص ٢٢٩.
(٦) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٥٠ – ٤٥١.
(٧) اللزوم: ٢/٦٠٨.
(٨) انظر: س. ز / شروح: ص ١١٤ و٤٧٣.
(٩) نفسه / نفسه: ص ٢٥.

عدد كثير يؤكد أنه لم يكن يقيد حكمه على الإطالة المذمومة بعدد الأبيات، ولكن بالخروج إلى فضول الكلام الذي يصبح أحيانًا - ولو كان مدحًا وثناء - نوعًا من إساءة الأدب، فالإطناب «في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب، وترك البيان لما ظهر أجدر وأوجب»[1]، وإذا جنب الشاعر قصائده هذا الفضول كان الطول تطابقًا منسجمًا بين الهيكل والمعاني والحركة لا يستغني عنه التجويد الشعري، وهذا التطابق الفني هو ما يجعل المتلقي عند سماعه أطول السقطيات لا يحس بإسهاب الشاعر فيها.

أما اللزوميات فقد كان بعدها عن مفهوم الشعر المجود سبيلًا إلى تجريب الإسهاب في صورته الكمية العددية غير المقيدة بما تقتضيه الهيكلة النمطية، ولذلك نجد الشيخ يتجاوز في إحداها مائة بيت[2].

وتختص الإطالة في الدرعيات بدلالة نقدية تميز مقصديتها من مفهوم الاعتدال الذي اقترن به طول السقطيات رغم إشراك الديوانين في الانتساب إلى متن الشعر المجود، فديوانه الصغير يعتبر في مجمله مبنيا على الإسهاب الدلالي، لأن قطعه خصصت كلها لوصف نفس الموصوف رغم أن حقيقته[3] تبين وتُعرف من القطع الأولى، لكن الغاية منه في مرحلة العودة إلى الشعر المجود المطهر من الرذيلة كانت إقناع الشعراء بأن الشاعر الخبير السليم الحس يستطيع أن يأتي بالجيد المبتكر[4] ولو كان وصفه - لنبل المقصد الأخلاقي - مقصورًا على موضوع واحد كالدرع.

وإذا كان الشيخ قد وقف بأبيات بعض درعياته عند ما دُون خمسة أبيات، فإن تجاوزه الأربعين في غير قليل منها [5] والستين في أطولها [6]، دليل على أنه كان يريد

---

(١) رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٢) انظر اللزوم: ١/ ٢٣١ - ٢٣٩.

(٣) انظر قولته السابقة: «والإطناب في صفة ما عرفت حقيقته خلق مجتنب...». رسائله / عطية: ص ٦٠.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني.

(٥) انظر الدرعيات / شروح: ص ١٧٤٩، ١٨١٢، ١٩٤٧، ١٩٧٦.

(٦) نفسه / نفسه: ص ١٧٧٥.

أن يؤكد أن وحدة الموصوف التي قد يفرضها المقصد الأخلاقي لن تحول دون تجويد الشاعر لأشعاره، وجعلها معجبة مخيلة وإن أسهب وأطنب، لأن الصور الشعرية الطريفة التي تثمرها القدرة الشعرية على الابتداع والابتكار لا تمل.

إن تأرجح المعاني المفهومة من الكلام بين الحقول اللغوية والمنطقية يفسره اشتراك قوانين اللغة والمنطق في إنتاجها، دون أن يكون هذا التكامل مانعًا أن ينتج المُفهِم هذه المعاني أو كثيرا منها اعتمادًا على علامات إفهامية أخرى غير الأصوات اللغوية، ورغم ذلك يظل الشعر بعيدًا عن أن يكون نظامًا إفهاميًا مستقلًا بمعانيه عن الأبنية اللغوية التداولية، فالشعر لا ينتج معانيه إلا من حيث هو كلام، لكن ذلك لا يعني أن هذه المعاني تصبح شعرية بكلاميتها، فالشاعر - رغم كونه يتكلم - لا يصنع معانيه ليفهم فحسب، ولكن ليستمتع ويمتع المتلقي بجماليات صناعة المعنى الشعري، بتحويل ثنائية الإفهام والفهم إلى ثنائية إلذاذ وتلذذ تُشكَّلُ فيها المعاني الشعرية من خلال التذكر والاختراع واللعب التخييلي، وتُبنى من خلال تنميطها بإحكام بناءيها النوعي والكمي، ولا يستطيع أي متكلم أن يكسو معاني كلامه هذا اللباس الجمالي، إلا أن يكون ممن وهبت لهم الغرائز فصار شاعرًا.

****

الفصل الثاني
الجملة الشعرية

إذا كان البناء في القصائد الصريحة والمخدجة والمقطوعات والمطولات يختص في مظهره القريب بكونه مراكمة طولية عمودية للأبيات والمعاني التي تتضمنها، فإن البيت الذي يعد اللبنة الفنية التي لا غنى عنها في هذا البناء ليس في حقيقته إلا مراكمة عرضية أفقية لهذه المعاني، داخل أنساق متفاعلة تتناهى نظريًا عند أواخر الأبيات مكونة الجمل الشعرية التي تعد النواة المستقطبة لكل وسائل الأداء الشعري، ولكل العناصر الأولى التي يعتمد عليها الشاعر في نظمه مقصدًا كان أم مقطعًا، وأعني بذلك أن الجملة الشعرية هي التجلي الفني للتكامل والتعارض اللذين ينشآن عن تفاعل سلط الجملة الايقاعية النغمية التي يكون بها البيت موزونًا مقفى، والجملة الصرفية النحوية التي يكون بها كلامًا، والجملة البلاغية التعجيبية التي يصير بها مخيلًا، في حيز مشترك تتداخل فيه عناصرها المتباينة تداخلًا يجعل كل واحدة منها توصف في الحين نفسه بأنها إيقاعية نغمية ونحوية وبلاغية تعجيبية، أي جملة شعرية متعددة الأنساق.

ولعل أبرزَ مظهر لتنازعِ هذه السلط الثلاث بناءَ الجمل الشعرية هشاشتُه التي تجعله عرضة للاختلال السريع تأثرًا بالتفريط والتساهل أو الإفراط والتكلف، خلافًا لبناء عناصر الكلام في ما سوى الشعر من ضروب الخطاب التي تكون أقل تعرضًا للعيوب.

وقد أدرك النقاد والعلماء رسوخ هذه الهشاشة في جمل الكلام الشعري، فوصفوا الشعر بأنه «موضع اضطرار وموقف اعتذار»[1] يخرج فيه الكلم عن أبنيته وتمال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله، ونبهوا على أن قصائد القدماء على فصاحتها قلما «تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه أو ترتيبه وتقسيمه أو معناه أو إعرابه»[2].

وليس الحديث عن البيت إلا حديثا عن الجملة الشعرية التي تفرغ فيه لأنه قالبها، ولذلك نجد الشيخ يصفه بأنه مجمع العلل لما يجوز أن يجتمع فيه من زحاف وخرم وحذف وضرورة شعر مع ذلك[3]، وليس أضعفَ لشعر الشاعر من أن تكثر الأبيات المعلولة في قصائده فينعت لفظه بالمريض[4].

وقد أحس أبو العلاء باقتداره وتفوقه على أدباء عصره وشعرائه في إحكام صنعة الكلام وبنائه فلم يكتف بالافتخار بهذا التفوق، ولكنه تعدى ذلك إلى اتهامهم بالإغارة على أساليبه وسرقتها لعجزهم عن تطويع فن الكلمة وتفادي مزالقه:

إذا ما قلت نثرًا أو نظيمًا

تتبَّع سارقو الألفاظ لفظي[5]

ولا يختلف الشيخ عن غيره من فحول الشعراء وحذاقهم في قدرته على إحكام بناء جمله الشعرية وتجويدها، لكن تتبع أنماط هذه الجمل في متنه الشعري الكبير يكشف عن تحول في طريقة بنائها يفسره تغيرُ موقفه من الشعر عند اعتزاله، وتحولاتُ إنجازه من خلال تعددِ الدواوين التي نظمها وتباينِ أساليبها الفنية، فالجملة في السقطيات كانت تستجيب لنزعة التجويد التي فرضها عليه انتسابه إلى الشعر

---

(١) الخصائص: ٣/١٨٨.

(٢) الوساطة: ص ٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١/٣.

(٥) اللزوم: ٢/١١٤.

وتبنيه مذهب التبادي في صوغ القصائد، بينما تبدو في اللزوميات نظمية باردة تثقلها الصنعة المتكلفة والتساهل الايقاعي النغمي.

أما جمل الدرعيات فقد حاول الشيخ فيها بعد عودته المحتشمة إلى الشعر المجود أن يجعل كثافة أنساقها البلاغية التعجيبية ووحداتها المعجمية الصرفية بديلًا من الأغراض النمطية التي أرغمته معاييره الأخلاقية على نبذها.

****

المبحث الأول
النسـق النحوي البلاغـي

أجمع كل الذين عرَّفوا الشعر من النقاد وغيرهم على أن الشعر كلام، والكلام كل لفظ مفيد يدل على معنى يحسن السكوت عليه، ولا يتأتى ذلك إلا بتعلقِ الكلم بعضها ببعض واعتمادِ الإفادة على ركنين لا يكون بدون تكاملهما كلام هما المسند والمسند إليه[١].

وتشترك في الخضوع لهذا الحكم كلُّ ضروب الخطاب المبتنل المرذول منها والأدبي، لأن المعاني المستفادة من تعلق عناصر الكلم فيها كلها ليست سوى معاني النحو وأحكامه[٢].

وقد أحس النقاد بهذا الالتباس[٣] بين البعد الإفهامي التواصلي للكلام وبين البعد الجمالي الأدبي، فاختصوا النثر الفني والشعر بصفة البيان[٤] والبلاغة[٥]، مومئين بذلك إلى أن الجمالية الأدبية سمة يكتسبها الكلام من خروج أحكامه النحوية من حقلها المتناهي إلى رحابة الحقول البلاغية غير المتناهية.

---

(١) انظر مقدمة دلائل الإعجاز: صفحة ش.

(٢) نفسه: صفحة ش.

(٣) انظر ما تقدم: ٣٨/١.

(٤) انظر تصور الجاحظ للبيان في قوله: «البيان اسم جامع لكل كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير». البيان والتبيين: ٧٦/١.

(٥) انظر تعريف ابن خلدون للشعر بأنه « هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة...» مقدمته: ص ٥٧٣.

وسلم الجرجاني[1] بأن ضروب الكلام تتفاضل من حيث الثقل والخفة والصفاء والشوب والبراعة، والجزالة واللطف والشرف والابتذال والخصوصية، وما سوى ذلك من الصفات التي تقرب أساليب القول من مزية الفصاحة والبلاغة والبيان أو تبعدها عنه، إلا أنه لم يرجع ذلك إلى تكامل أو تباعد بين حقلي النحو والبلاغة، ولكن إلى حقل وحيد هو النظم الذي يكون فيه الوجه البلاغي هو نفسه الوجه النحوي، كما يتبين من قوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها... هذا هو السبيل، فلست بواجد شيئًا يرجع صوابه إن كان صوابًا وخطؤه إن خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلامًا قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»[2].

ولم يستثن الناقد من ذلك أي مظهر من مظاهر الصنعة المسموعة والمعقولة التي يزين بها الكلام الفصيح المجزل، فيسر النفوس ويطربها لأنها ترد كلها إليه: «وإذ قد عرفت ذلك فاعمد إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر، من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم وتأمله، فإذا رأيت قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية مما

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٤٦ – ٤٧، و٥٨ – ٥٩ وغيرها.
(٢) نفسه: ص ٦٤ – ٦٥.

كانت وعند ماذا ظهرت، فإنك ترى عيانا أن الذي قلت لك كما قلت.... [ثم] اعمد إلى قول البحتري: الأبيات... فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازًا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهًا من الوجوه التي يقتضيها علم النحو فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه وأتى مأتى يوجب الفضيلة... وهكذا السبيل أبدا في كل حسن ومزية رأيتهما قد نسبا إلى النظم، وفضلٍ وشرف حيل فيهما عليه»[1].

وقد نجم عن دفاع الجرجاني المتحمس عن وحدة المفهوم النحوي البلاغي للنظم واكتفائه بمفهوم الفضيلة[2] لتمييز علو الكلام الفصيح البليغ، أنه أنكر فاعلية ما نعته[3] بالألفاظ المجردة والكلم المفردة ورد كل ما توصف به من فصاحة وحسن وشرف إلى التعليق النحوي[4]، لأن ما يعرض لها من ذلك عند ارتباطها بعضها ببعض يختفي في رأيه إذا أفردت عما قبلها وما بعدها.

ويبدو الناقد بهذا الإنكار مخالفًا لمعظم النقاد الذين اتفقوا على أن العناية باللفظة المفردة يعد أول[5] المداخل إلى صناعة الكلام المعجب، بل إن بعضهم قد ذهب إلى أن سر الفصاحة يكمن في الحروف نفسها.

ويتبين من الحذر والدقة والعناية التي كان الشعراء يولونها للألفاظ المفردة، وكذا من المعايير الصارمة التي كان أبو العلاء ونظراؤه من فحول التيار البدوي الحضري

---

(١) دلائل الإعجاز: ص ٦٨ - ٦٩.

(٢) نفسه: ص ٣٨، ٥٠، ٥٨، ٦٨.

(٣) نفسه: ص ٣٨ و٤٤ - ٤٥.

(٤) نفسه: ص ٣٧ - ٣٨.

(٥) انظر مثلًا نقد الشعر والصناعتين وسر الفصاحة، وانظر رد ابن الأثير على مثل هذا الرأي في المثل السائر: ١/٦٦ - ٦٧ و١/١٤٩.

يحتكمون إليها في اختيار معجمهم الشعري[١]، لصون فصاحته من المبتذل السخيف والمشترك الوغد والثقيل المستكره... أنهم كانوا يدركون أن شعرية الجمل في الكلام الموزون تبدأ من مفردات المعجم الشعري الذي ينمط كل شاعر حقوله، ويرسم حدودها الفنية وهو يغنيه كيفًا بما يستقيه من ذاكرته الشعرية ومحفوظه العلمي اللغوي.

أولًا - المعجم الشعري العلائي: النمطية المعجمية.

تستمد الوحدة المعجمية فاعليتها اللغوية والشعرية من حقلها الدلالي المحدود بحروف الجذر الاشتقاقي الذي ينتج المعنى المعجمي بتحوله إلى وحدة صوتية توسم بالكلمة[٢]، وهي وحدة يكون لها باللفظ دلالة قوية هي الدلالة اللفظية، وقد يصير لها بصيغتها الصرفية دلالة صياغية، وبالاستدلال دلالة معنوية[٣].

ويعتبر الشيخ استعمال الشعراء للوحدات المعجمية استعمالًا كثيرًا ما يستقل بمعاييره عن الاستعمال اللغوي الواسع، فرغم كون كل واحد منهم يستمد ألفاظه من المعجم الكبير الذي تختزنه ذاكرة كل متكلم يشاركه في استعمال نفس اللغة، يظل التصرف الشعري في هذا المعجم تصرفًا فنيًا خاصًا لا يبالي بمخالفة الاستعمالات الشائعة والحد من سلطتها.

فقد ذكر أن الناس في عصره يخصون بلفظة اليراع قصب الأقلام، لكنه نبه على أن المراد به في الشعر القديم القصب مطلقًا[٤] رغم أنه استعمله كغيره من شعراء عصره بالمعنى الخاص[٥].

---

(١) انظر فخر مهيار بخلو أشعاره من الألفاظ الفاحشة والمبتذلة السخيفة في قوله: لم تمتهن بلفظة يلفظها... من شرها السمع ولا معنى يرد. ديوانه: ١/ ٣٤٣. وقوله: من الغر الغرائب لم يعبها الكلام الوغد والمعنى الرديد. ديوانه: ١/ ٢٩١.

(٢) انظر همع الهوامع: ١/٣، حيث يعرف السيوطي الكلمة بأنها (قول مفرد مستقل أو منوي معه».

(٣) انظر الخصائص: ٣/٩٨.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٢٢٤.

(٥) انظر قوله مادحًا: دع اليراع لقوم يفخرون به... وبالطوال الردينيات فافتخر. س. ز / شروح: ص ١٥٦.

ويتضح من تتبع المصنفات التي تعرض فيها للشعر ناقدًا وشارحًا، أن اهتمامه كان منصرفًا في غالبه إلى الوحدات المعجمية قبل المعاني المركبة، ويمكن أن نصنف الأنماط المعجمية التي اهتم بها في تصوره النقدي للشعر وراعاها في منجزه حسب خصوصية حقولها التصنيف الآتي:

I - **زمن التداول:** تعد فصاحة الألفاظ المعيار الأول الذي كان الشعراء المتبادون يحتكمون إليه وهم ينتقون معجم قصائدهم، وإذا كان العلماء في عصور التدوين الأولى قد رسموا للفصاحة حدودًا جغرافية تحصرها في لغة الأعراب الأقحاح وتقصي لغة أهل المدر ومن تأثر بفساد لغتهم من أهل الوبر المجاورين لهم، وحدودًا أخرى زمنية تقصي المولدين وكل من أدرك عصر فساد السليقة اللغوية من مخضرمي الشعراء، فإن مفهوم الفصاحة لدى الشيخ أصبح مقصورا في عصره على زمن التداول دون بيئته الجغرافية، بعد أن أدرك بعلمه وخبرته أن أعراب زمانه قد استنبطوا[1] في بواديهم فلم يعربوا إعراب أجدادهم، وقد نجم عن هذا الاستضعاف أن صار قدم الألفاظ لديه هو المعيار الوحيد لفصاحة المعجم الشعري.

ويبدو من حرصه على الإشارة إلى عصر استعمال بعض الألفاظ أن رتب الفصاحة لديه كانت تتفاوت بحسب تأخر زمن تداولها أو تقدمه، وأفصحها ما تحدث به الجاهليون ومن أدركوهم، ويخصه الشيخ عادة بمصطلح قديم الذي يدل كلما استعمل على الفصاحة المطلقة التي لم تشبها شوائب التأخر الزمني.

فلفظة الزط التي استعملها معاصره الأمير الشاعر بن أبي حصينة وهو يقصد الجيل المعروف، وكذا لفظة الصنوبر لدى نفس الشاعر، كلمتان فصيحتان لأن العرب تكلمت بهما قديمًا[2] كما تشهد بذلك بعض أشعارهم.

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول، والصاهل والشاحج: ص ٥١٩ – ٥٢٠، واللزوم: ٢/٩٩.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢ و٢٤. وانظر في نفس الصفحتين الأشعار التي احتج بها على قدمهما.

وقد تبدو بعض الألفاظ للمتلقي كالمولدة عندما يسمعها من شاعر محدث، لكن ورودها في الشعر القديم يكون كافيًا للتدليل على فصاحتها، كالمقط التي استعملها الراجز قديمًا[1]، وكلفظة الروس في بيت لابن أبي حصينة[2] فتحقيق «الكلمة أن يقال الرؤوس»[3]، لكن الفصحاء تكلموا قديمًا بالروس كما يتبين من بعض أشعارهم[4].

وقد كان من نتائج ربطه فصاحة اللغة بقدم العصر أن التأريخ لتداول اللفظة أصبح لديه سبيلًا إلى تحديد موقعها من حقل الفصاحة، فأبو تمام قد استعمل لفظة «طيبة» بتخفيف الباء في شعر له[5]، و«طيبة اسم لمدينة النبي (ﷺ)، وقيل إنه اسم حدث في الإسلام... وكان بعض أهل اللغة يزعم أن الاختيار فيها طيبة بالتشديد، ولا ريب أن ذاك هو الأصل»[6].

ويعلن الشيخ عن ابتعاد الوحدة المعجمية عن الفصاحة عندما ينعتها بأنها مولدة أو كالمولدة[7] إذا اشتقها المتأخرون من أصل تكلم به قديمًا، وأبعد من المولد عن الفصاحة – لديه – المعجم الذي تكلمت به العامة ولو بني على أصل فصيح كتسكينهم اللام المفتوحة في القلعة[8]، وقولهم «الطيبة» في مصدر الشيء الطيب[9] بزيادة الهاء، وأهل اللغة ينكرون ذلك ويختارون حذفها، وكتسميتهم الخصي خادمًا[10] رغم أن كل من خدم من فحل وخصي مستحق لهذا الاسم.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢/٢.

(٢) المقصود ابن أبي حصينة وقوله: في ديوانه: ١٤/١: من الحبي أو قطر / / ما دق من روس الإبرْ.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٥/٢.

(٤) قول بعضهم: إنما هند كشمس بدت... يوم غيم فوق روس الجبال. نفسه: ٢٥/٢.

(٥) قوله: ولطاب مُرتبعٌ بطيْبَة واكتست... بردين برد ثرى وبرد ثراء. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(٧) نفسه / نفسه: ١٦٥/٤.

(٨) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٩) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٢/١.

(١٠) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٣١.

وتعد نسبته اللفظةَ إلى استعمال العوام مؤاخذة نقدية لمن استعملها من الشعراء على إخلاله بفصاحة معجمه، وقد يعتذر عمن يكبرهم من حذاقهم بما يُسوغ ضعف الاستعمال، لكن تنبيهه على شبهة التداول العامي تظل لديه تحذيرًا لناشئة الشعراء من أن يحذوا حذوهم، وتذكيرا للنقاد بأن اعتذاره عنهم لا يرد تهمة التقصير عمن اتبعهم في ذلك اتباع المعجبِ الكليلةِ عينُه عن الهنوات.

وإذا كانت جزالة الجمل الشعرية تعد ركنًا من أركان التبادي، فإن صون هذه الجزالة عما سخف ورك من ألفاظ المولدين والعوام كان شرطًا في تثبيت هذا الركن، ولذا لم يكن للشعراء بد من أن يعودوا إلى المعجم القديم الفصيح للمتح منه.

ويبدو أن المحفوظ اللغوي الواسع الذي اكتسبه الشيخ فبز به معاصريه[1]، وصار به قادرًا على تمييز ما لم يذكره المتقدمون من أهل اللغة كالاشتيام[2]، وما يعد مفقودًا في كلام العرب كالعشل[3]، كان يسمح له بأن يختار من فصيح الكلام ما يخدم جزالة معجمه ويقويها.

لكن ما يستوقف الدارس في منجزه الشعري أنه يبدو فيه غير مبال برسم الحدود التي تفصل ما بين الفصيح المتداول والغريب المستعجم الذي يعجز الذاكرة اللغوية للمتلقي.

ويتبين من تنبيهه في بعض مؤلفاته على المستغلق من مفرداته، وشرحه لجل مصنفاته وأشعاره بمؤلفات أخرى لاحقة، أنه كان يدرك أن المعجم الذي يشغله يستعصي على معاصريه ويتحدى محفوظهم، ولكنه كان يريد له أن يكون معجمًا ينظر ببداوته إلى معجمي شيخيه في التبادي أبي تمام[4] وأبي الطيب اللذين كلفا بالغريب فأكثرا منه في أشعارهما[5].

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الأول والثاني، وانظر إشارة المصادر إلى سعة علمه باللغة وثقة العلماء في أقواله في: القسم الثاني.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٠٤.

(٣) انظر رسائله / عطية: ص ٢٢٣، حيث قوله: «ولا أعلم أن في كلامهم هذه الكلمة».

(٤) انظر الوساطة: ص ١٩، والعمدة: ٢/٢٦٦، حيث يقول ابن رشيق: «وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيرًا ويتكلف». وانظر المثل السائر: ١/١٦٤.

(٥) انظر الوساطة: ص ٢٣، والمثل السائر: ١/١٦٤ والصبح المنبي: ص ٣٤٠.

وما يلفت الانتباه في مصنفاته أنه لم يكن يميل إلى استعمال مصطلح «الغريب» في وصف مثل هذه الألفاظ، مكتفيًا في وصفها بمثل مصطلح الاستعجام[1]، والاستعجام خلافًا للغرابة حال تعتري المتلقي القليل المحفوظ لا اللفظة نفسها، فيجد ما يسمعه من كلام الفصحاء هينمة لا معنى لها، فكأنه كان يفتخر بأنه لم يكن يعد ذلك غريبًا لإحاطته باللغة، مؤكدًا بذلك الرأي العلمي الذي يذهب إلى أن ما أصبح يوسم بالغريب لم يكن كذلك في عهد الفصحاء، ولكن ضعف السلائق والقرائح العلمية هو الذي جعله يستعجم على المتلقين.

ويمكن حصر أنماط الألفاظ الفصيحة الموروثة عن القدماء بحسب تصور النقاد والعلماء وقدرة المتلقين على فهم دلالاتها، في المتداول المألوف والمبتذل[2] بكثرة الاستعمال، ثم الغريب غير المألوف والوحشي الحوشي[3] الموغل في الغرابة، فالعويص الذي يستعجم حتى على العلماء كعويص[4] أبي حزام.

ولم يكن النقاد يقبلون ذلك إلا من القدماء، «ليس من أجل أنه حسن لكن لأن من شعرائهم من كان أعرابيًا قد غلبت عليه العجرفية»[5]، أما المحدثون فقد عدوا مجيئهم به تكلفا مذموما[6].

وقد استثمر الشيخ هذه الأنماط المعجمية كلها في منجزه الشعري، إلا أن غلبة المستغرب على معجمه لفت انتباه النقاد[7] المحدثين، فاجتهدوا في البحث عن الأسباب التي دفعته إلى أن جعل ألفاظه تتحول إلى حاجز يحول بين المتلقين ومعاني أشعاره ورسائله، عوض أن يكون سبيلًا إلى الإبانة والإفهام.

---

(١) انظر مقدمة ضوء السقط: ورقة ٢ ب / تحقيق: ص ٢.

(٢) انظر العمدة: ٩٧/٢، وانظر قول أبي العلاء: «والتسحب كلمة مبتذلة». ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٢٠/١.

(٣) انظر نقد الشعر: ص ١٩٦ – ١٩٧، والعمدة: ٢٦٥/٢.

(٤) نقد الشعر: ص ١٩٨ – ١٩٩، وانظر قول أبي العلاء:.....×× وباطنه عويص أبي حزام. س. ز / شروح: ص ١٤٢٥.

(٥) نفسه: ص ١٩٦.

(٦) انظر نقد الشعر: ص ١٩٧، والعمدة: ٢٦٦/٢.

(٧) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧، ولغة الشعر عند المعري: ص ٢٠ – ٢١، وانظر ما نقله أبو شاويش من آراء النقاد في ذلك: النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٢ – ٢٢٣، ٢٢٩، ٢٣٦.

وقد ذكر البطليوسي وهو يعلل إقدامه على شرح السقط أن الشيخ أكثر فيه من الغريب فتعقدت ألفاظه وبعدت أغراضه[1]، وقبله ذكر الشاعر نفسه أنه ألف ضوء السقط ليشرح لتلميذه الأصفهاني ما استعجم عليه من الديوان.

لكن ما يلاحظ عند تتبع أساليب استثمار الغريب في متنه الشعري الكبير أنها تختلف كمًّا وكيفًا، وتتفاوت تبعًا لتحولات إنجازه في مختلف مراحل حياته الشعرية، ففي مرحلة الانتساب إلى الشعر المجود تأتي الألفاظ المستغربة لتؤدي وظيفة فنية تجويدية تبعد الأسلوب عن التخنث والليونة، وتكسبه الجزالة والقوة التي يتطلبها التبادي[2] الشعري وتقتضيها العناية بالقصيدة أو الاحتفاء بالمخاطب، ولذا نجدها تكثر في السقطيات المادحة وما أشبهها من القصائد التي خاطب بها الأشراف وكبار العلماء ببغداد، وتقل في ما سواها من المخاطبات الإخوانية كما يتضح من المقارنة السريعة بين قوله مادحا:

أراكَ أراكَ الجـــزع جـفـن مـهـوم
وبـعـد الـهـوى بـعـد الـهـواء المـجـزعِ
عـلـى عـشـر كـالـنـخـل أبـــدى لـغـامـهـا
جـنـى عـشر مـثـل الـسـبـيـخ المـوضـع[3]

وقوله:

أقـــول لـــهـم وقـــد وافـــى كـتـاب
تـــخـــال ســـطـــوره درًّا نـظـيـمـا
فـــقـــالـــوا مـــن أطـــاعـتـــه المـعـالـي
تـــصـــرَّف كـيـف شـــاء بـهـا عـلـيـمـا[4]

---

(١) مقدمة شرحه / شروح: ص ١٥.

(٢) انظر قوله للشريفين الرضي والمرتضى:يامالكي سرح القريض أتتكما × مني حمولة مسنتين عجاف.لا تعرف الورق اللجين وإن تسل× تخبر عن القلام والخذراف. س. ز / شروح: ص ١٣١٨.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٠٦ – ١٥٠٧.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٢٠٣١.

وإذا كانت الجزالة التي أضفاها الشيخ على الجمل الشعرية في السقطيات تعد شاهدًا على نجاحه في التوسل بالغريب إلى تبدية البناء الشعري، فإن ما يلفت الانتباه في توسله به أنه خلصه من جفاء الخشونة والعجرفية التي تغلب على الغريب المتكلف، وأحكم لحمه بالنسيج الشعري إحكامًا أكسبه لطفًا في السمع ذاب به وسط فصاحة المفردات المتداولة فبدا كالمعدوم كما يشهد على ذلك مثل قوله:

من كل أبيضَ مهتز ذوائبهُ
يمسي ويصبح فيه الموت مسؤوتا

ترى وجوه المنايا في جوانبه
يخلن أوجه جنان عفاريتا

بر وبحر مبيد لا تحس به
ضب العرار ولا ظبيًا ولا حوتا

كأن أهل قرى نمل علون قرًا
رمل فغادرن آثارًا مخافيتا

وحفرت فيه ركبان الردى فقرًا
حفر ابن عاد لإيراد هراميتا

كأنهن إذا عرين في رهج
يعرين بالورد إرعادًا وتصويتا[1]

فالانسجام الذي ألف بين مختلف الألفاظ في هذه الأبيات وفي غيرها من أبيات السقطيات يجعل المتلقي لا «يستغرب» أية لفظة منها، ولا أعني بذلك أنه يفهم المقصود منها كلها، وإنما أعني أن الشاعر يوفق بين مستوياتها التداولية المتعددة بخبرته الفنية، فتبدو لسلاستها[2] كأنها نمط معجمي واحد لا أثر فيه للغريب، بينما يكشف

---

(١) س. ز/ شروح: ص ١٥٥٩ - ١٥٦٦.

(٢) يستعمل ابن الأثير في وصف مثل هذا الانسجام مصطلح «السلاسة». انظر المثل السائر: ١/١٧٣.

تعدد الشروح التي وضعت للسقط عن أنها كانت أبعد ما يكون عن فهم المتلقي غير الخبير، وهي خصيصة فنية عزيزة نجدها في شعر أبي الطيب دون أبي تمام، ولعل من بين الشعراء القلة الذين أفلحوا في أن يحذوا حذوه فيها أبا العلاء في سقطياته، وشريكه في التبادي مهيار الديلمي في ديوانه الكبير.

وخلافًا لسقط الزند تبدو اللزوميات مفتقرة إلى مثل هذا الانسجام المعجمي، فقد ركب الشيخ في هذا الديوان كل الأنماط المعجمية المتداولة، بدءًا بالعامي المبتذل وانتهاء عند الحوشي الخشن، لكنه لم يُبد أي ميل إلى إحكام لحمها بالنسيج الشعري كما فعل في السقطيات، فبدا لسهولة الألفاظ وبعدها عن التوعير في بعض القطع كأنه يخاطب عامة الناس، وبدا لغرابتها وحوشيتها في بعضها الآخر كأنه يخص بالخطاب العلماء المتبحرين دون غيرهم.

وإذا كان هذا التعارض بين وعورة الألفاظ وسهولتها يخل بالانسجام بين القطع اللزومية المتباعدة ووحداتها المعجمية، فإن الاختلال يصير أشنع عند ما تجتمع هذه الوحدات رغم تباعد أنماطها التداولية في قطعة واحدة، يخرج فيها المتلقي من المألوف إلى الغريب أو من هذا الأخير إلى المألوف، فتبدو له الجمل قلقة متنافرة كما يتبين من مثل قوله:

وكم نزل القيل عن منبرٍ
فعاد إلى عنصر في الثرى
وأخرج عن ملكه عاريًا
وخلف مملكة بالعرا
إذا الضيف جاءك فابسمْ له
وقرب إليه وشيك القرى
أجل خزرتني وثابة
سواها التي مشت الخيزرى

فإن سراء الليالي رمى
أوان شبيبتنا فانسرى

نؤمل خالقنا إننا
صرينا لنشرب ذاك الصرى

فهل قام من جدث ميت
فيخبر عن مسمع أو مرى

ولو هب صدقه معشر
وقال أناس طغى وافترى

أفر وما فرأ نافر
بمعتصم من قضاء فرا[1]

وقد اعترف التنوخي[2] بأن الشيخ أكثر من الوحشي الحوشي في لزومياته واعتذر عنه بأنه كان يخاطب الحكماء والمتبحرين في اللغة، لكنه عد هذه المزاوجة بين المألوف والحوشي شاهدًا على بعده عما يستحسن تركه، فالغريب الوحشي إذا استعمل بين المألوف لا يكون معيبًا، و«إنما يعاب منه ما كثر في بيت فمنع من فهم معناه أكثر سامعيه من أهل الأدب»[3].

وقد اختلف الدارسون مجتهدين في تعداد الأسباب التي دفعت الشيخ إلى المبالغة في تكلف الغريب والوحشي في لزوميته، فأرجعوا ذلك إلى قيد اللزوم الذي اضطره إلى المبالغة في اصطناع الغريب واستعمال المهجور من اللغة، وإلى رغبته في إظهار تبحره في اللغة، أو إلى الرغبة في إخفاء أغراض الديوان على من لم يكن يحب أن يظهروا عليها اتقاء للأذى، وهي تعليلات مقبولة في مجموعها لكنها لا تخص اللزوم وحده، لأن كثرة الغريب في غير قليل من مؤلفاته يمكن أن ترد إلى هذه الأسباب.

---

(١) اللزوم: ١/٧٨ – ٧٩.

(٢) انظر ما نقله بلحاج من الأقصى القريب: ص ١١٧ – ١١٨ / شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

(٣) الأقصى القريب: ص ١١٧ – ١١٨ / نقلًا عن شاعرية أبي العلاء: ص ٩٧.

أما الارتباك المعجمي الخاص الذي بدا على ألفاظ اللزوميات بسبب كثرة الغريب ومنافرته للمألوف فيها، فليس إلا واحدًا من مظاهر تجليات «النظمية» في منجزه نتيجة تحول الإنجاز في مرحلة التوبة من الشعر، فاللزوم كان الديوان الذي عاد فيه الشيخ إلى الكلام الموزون متحاشيا التجويد الشعري وما يتطلبه من أساليب فنية مُنَخَّلَة، وقد أوضحت أنه تعمد أن يجعلها شعرًا متوسطًا يتساهل فيه ويبالغ في التكلف، ويجرب كل ما كان يخطر بباله في مرحلة االسقط من طرائق النظم فيمنعه حسه الفني والخوف على جودة البناء من السير فيها، وذلك[1] حتى يكبح جموح غريزته الشعرية ونزوعها نحو الجودة التي ألفتها في السقطيات، ولم يكن عبثه المعجمي بالغريب والحوشي فيها إلا تجريبًا وتكلفًا.

وتنفرد الدرعيات رغم عودته فيها إلى التجويد بانسجام معجمي خاص يختلف عن الانسجام الذي اصطبغ به معجم السقط، فقد اختار الشيخ فيها عوض اللحم بين المألوف والمستغرب نمطية معجمية أحادية الوجه غلب فيها الغريب والوحشي، فلم يترك للمتداول إلا حيزًا ضيقًا لا يكاد المتلقي ينتبه إليه كما نجد في مثل قوله:

ما أنا بالوغب ولا بابن الوغبِ
يا ثغب وابينا سلمت من ثغبِ
حملته فوق بريء من تغب
طرف معد للطعان والشغب
فلم يبال بالوام واللغب
تسمع للثعلب فيها كالضغب
أردى ظماء السمر همت بالنغب
ورد سغبان السيوف بالسغب[2]

---

(١) الإشارة هنا إلى ماذكر من تعمده جعل اللزوميات شعرًا متوسطًا وتساهله وتكلفه فيها، وتجريب فيها ما لم يجرب في السقط.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٨ - ١٨٦٩.

وقد كان من نتائج هذا التخلي المقصود عن أسلوب المزاوجة بين المتداول والغريب الذي اختاره في السقط واللزوم أن التفاوت بين الألفاظ اختفى، فبدت مصطبغة بصبغة معجمية واحدة خلصتها من خلة التنافر، وأكسبتها رغم غرابتها المفرطة انسجامًا وجزالة مستجادة مستعذبة، كان من أسباب نجاحه في الوصول إليها أنه تجنب ما سماه ابن الأثير «الوحشي الغليظ»[1] الذي يثقل على السمع[2] وتنفر منه الغريزة، ولم يكن الشيخ ليختار هذا الصنف من الألفاظ المنكرة القبيحة[3] وهو قاصد إلى التجويد، فغريزته كانت تقصيه رغم غزارة محفوظه اللغوي عن أساليب التوعر والتقعر والتشادق التي يغرى بها النظام المتكلفون.

ويبدو أن اصطباغ معجم الدرعيات بصبغة البداوة الجاهلية بسبب ما جمعه فيها الشيخ من ألفاظ شبه منسية، كالصمكوك والغلفق والكحص والجعجاع ولماج وغيرها من المفردات النادرة التي تتبعها النقاد[4]، كان وراء زهد بعضهم فيها وتنفير القارئ منها واستهانتهم بها جازمين بأنها عبارات لا طائل تحتها استعملها لإظهار مقدرته اللغوية[5]، ومنتهين إلى أنْ ليس من حقها أن يشتد البحث عنها ويطول القول فيها[6].

وقد كشف عبد الله الطيب عن تهافت هذا الرأي عندما خلص من دراسته لها إلى أن أسلوبها مما استحق الدرس والعناية[7] لأنها تحفة من تحف النظم العربي.

ولعل من أسرار هذا الديوان الصغير الذي لا يستطيع النقد تفسيرها أن القارئ يحس بعجز أمام معجمها الغريب يجعله يزهد فيها تهيبًا، فإذا ألزم بقراءتها أو ألزم نفسه بذلك اكتشف عالمًا فنيًا شيقًا، أقرب ما يمكن أن يوصف به أنه الفضاء

---

(١) المثل السائر: ١/١٥٧.

(٢) نفسه: ١/١٦٣.

(٣) نفسه: ١/١٦٣.

(٤) انظر لغة الشعر عند المعري: ص ٢١، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٥، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٦.

(٥) انظر أمراء الشعر: ص ٤٠٥، وانظر الجامع: ٢/٧٦٦، والفكر والفن ص ٣٦٥ – ٣٦٦.

(٦) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٢.

(٧) القصيدة المادحة: ص ٨٥.

الشعري الذي يثبت أن الغريزة الصافية قادرة على تطويع الحوشي الغريب، لتصبح جزالته المفرطة خفة مستعذبة لا يمل الذوق من تلقيها رغم أن الغالب على الحوشي أن يكون فظًا تستثقله الأسماع.

II - **النسب اللغوي:** يقسم العلماء الأنماط المعجمية التي يتداولها أهل اللسان العربي ثلاثة أقسام: العربي الصريح والأعجمي المعرب والدخيل المستعار من لغة أخرى، وتعد عروبة اللفظة كالقدم شرطًا في الفصاحة الكاملة إذ لا يوجد أفصح من الكلمة العربية القديمة.

ويتبين من جعلهم المعرب منزلة وسطى بين العربي والدخيل أن تعريب الألفاظ الأعجمية كان يقربها من الفصاحة، أو يفصحها إذا توافر لها من الشروط ما يجعلها كذلك.

ويبدو الشيخ في تصوره النقدي لحقول المعجم العربي كثير الاهتمام بعلاقة بعض الألفاظ المعربة بالألفاظ العربية الفصيحة، لما لذلك من أثر في تحديد هوية المذهب الشعري الذي ينتسب إليه كل شاعر، وقد بدا هذا الاهتمام واضحًا في تتبعه للألفاظ الأعجمية في مختلف الأشعار التي درسها.

ويمكن أن نحصر الزوايا التي نظر منها إلى هذه الألفاظ في: نسبها اللغوي، وتاريخ أخذها واستعمال الشعراء لها، ومدى قرب بنائها من الصيغ الصرفية العربية.

أما النسب اللغوي غير العربي فلا يبدو أنه كان يكتسي لدى الشيخ أهمية ما عند تصنيف الألفاظ، فالدمستق «كلمة رومية معربة»[١]، ومثلها لديه الإسفنط[٢]، و«الديدبان فارسي معرب»[٣] وكذا «النيروز»[٤].

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣.

(٣) نفسه: ١١٩/٢.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٨.

وقد تكون اللفظة سريانية أو هندية أو ما سوى ذلك، لكن اختلاف نسبها اللغوي ليس له أي تأثير في مفاضلة اللسان العربي بينها، لأن العجمة في الألفاظ رتبة واحدة لا تقبل التفاوت[١] من حيث النظر إلى اللغة التي أخذت منها.

وخلافًا لذلك يجعل الشيخ التفاوت بين عصور تعريبها سبيلًا إلى المفاضلة بينها لرفضها أو قبولها، من خلال التعريف بتاريخ دخولها إلى المعجم العربي لتحديد موقعها من الفصاحة، بحسب بُعد زمن تداولها أو قربه من عصر القدماء والجاهليون أفصحهم، والاستعمالُ الشعري معيارُ التداول وحجته.

فلفظة الديدبان استعملت[٢] في الشعر معربة، و«النيروز فارسي معرب، ولم يستعمل إلا في دولة بني العباس، فعند ذلك ذكرته الشعراء، ولم يأت في شعر فصيح»[٣]، و«الدمستق كلمة رومية معربة، ولا تعرف في شعر فصيح»[٤]، والشطرنج لفظة لا يوجد في كلام العرب شيء على مثالها، «وقد استعملوها في صدر الإسلام، وأعربوها كما يعربون العربي، وأدخلوا عليها الألف واللام»[٥]، وأندلس «كلمة غير مستعملة في القديم، وإنما عرفتها العرب في الإسلام»[٦]، والفردوس «ليس بكثير التردد في الشعر القديم وإنما شهرفي الإسلام»[٧]، والإسفنط أو الإسفند لفظة رومية أعربت في الجاهلية كما يشهد على ذلك بيت الأعشى[٨].

---

(١) المقصود أن العلماء لم يحكموا على ألفاظ لغةٍ أعجميةٍ ما بأنها أفصح من لغة أخرى، كأن يقولوا: اللفظة الفارسية أفصح من الرومية.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١١٨/٢.

(٣) عبث الوليد: ص ٩٨.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٤.

(٥) نفسه / نفسه: ورقة ١٠٢.

(٦) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧/١.

(٧) نفسه / نفسه: ٢٥٥/٢.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٣/٢، حيث يورد الشيخ قول الأعشى: وكان الإسفند الذكي من المسك...

إن الإعراب أو التعريب مصطلح يطلق على كل تغيير يحدث في الأصل الأعجمي ليقارب أبنية العربية وأصواتها عند نقله إليها، إلا أن مستويات هذا التغيير تختلف باختلاف سلائق الذين ينقلونه، وأسلمها وأصفاها سلائق الجاهليين والقدماء، ولذلك كان أشبه المعربات بالفصيح ما أعرب في عصر الفصحاء، لأنهم كانوا يهتدون بفطرهم اللغوية السليمة عند تعريب الأعجمي إلى أصناف من التغيير الصرفي والصوتي تذيبه في المعجم العربي الصريح، كما يتضح من حديث سيبويه عن ذلك في باب ما أعرب من الأعجمية[١].

ولم يكن المولدون ليقدروا على مثل ذلك، ولذا كانوا يكتفون في الغالب عند استعاراتهم ألفاظ الأعاجم بنقلها على صورتها لتصبح دخيلًا لا تخفى عجمته.

وقد نجم عن اختلاف عصور نقل الأعجمي إلى العربية أن صار أشبهه بالعربي الفصيح ما أعربه الجاهليون ففصحوه، وتداولوه حتى اكتسب جزالة كلامهم وفصاحته فالتبس به وخفي أصل بعضه عن العلماء، كالند الطيب المعروف الذي زعم قوم أنه فارسي معرب وذهب آخرون إلى أنه عربي مأخوذ من ند البعير[٢]، وكالقرطاس الذي يقال أن أصله غير عربي[٣]، وكالزرابي التي جاء ذكرها في القرآن والدرانك والأرائك، فهذه كلها من الألفاظ العربية التي قيل أن أصلها ليس كذلك[٤].

وقد كان من نتائج هذا الخفاء أن اختلف العلماء في أصل بعض الألفاظ القرآنية[٥]، وخطأ[٦] بعضهم رأي من زعم أن في القرآن لفظًا غير عربي وإن قاربت بعض ألفاظه ألفاظ غير العرب[٧].

---

(١) انظر الكتاب: ٤/٣٠٣.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣٧.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٥.

(٤) نفسه / نفسه: ٢/٤٥٨، ٤٦٥.

(٥) انظر رسالة الملائكة: ص ٢١، ٢٣، حيث الإشارة إلى أن لفظتي جهنم وسقر قد تكونان غير عربيتين.

(٦) انظر جمهرة أشعار العرب: ١ / ٢.

(٧) نفسه: ١ / ٢.

ولعل من أدق صور التعريب المُفَصَّح التي انتبه إليها أبو العلاء المعرب الذي استعمل قديمًا مرادفًا لأصل عربي متداول كالبان، فهو عند العلماء معرب، و«اسمه بالعربية اليتوع إلا أنهم قد تكلموا به قديمًا»[1].

وتصبح هذه القوة التداولية التي يستمدها اللفظ الأعجمي من تعريب القدماء له - لدى الشيخ - فصاحة مكتسبة، يستطيع الشاعر أن يستثمرها في تجزيل أشعاره أو تبديتها دون أن يكون ذلك مخلًا بأصالة معجمه الشعري، لكن ذلك يظل لديه مشروطًا بالتقيد بأقرب صور التعريب إلى أبنية العربية وجذورها الاشتقاقية، لأن أفصح المعربات ما توافر فيه بعد القدم الدنو من الأصول العربية الصريحة، فداود مثلًا «اسم أعجمي، وهو يوافق فاعولا من داد الطعام يدود، ومن هذا اللفظ اشتقاق دؤاد وهو عربي صحيح»[2]، وحمص أيضا «اسم أعجمي، إلا أنه قد وافق فعلًا من قولهم حمص الجرح إذا سكن ورمه»[3].

وقد كشف الشيخ في تحليله النقدي لمعاجم الشعراء عن أن الضعف الذي قد يعتريها لا يأتيها من إكثار الشاعر من الألفاظ المعربة، ولكن من عدوله عن الصيغة الأصلية التي ألحقها به القدماء إلى صيغة أخرى أقل تداولًا، فلفظة «إيوان» و«إوان» بإثبات الياء وحذفها كلمة أعجمية لم تجيء مجموعة في الشعر، وقد تكسر قياسًا فيقال «أياوين»، لكن ذلك يضعف عند الشيخ لأنه لا يعرف في كلام فصيح[4].

وهو ويذكر أن الشاميين يروون «آلس» في بيت للبحتري بكسر اللام[5]، وحكى عن الربعي أن أبا الطيب المتنبي يجعلها «آلس» بضمها، وليبعد شبهة الضعف المعجمي عن بناء الضم يجزم بأن الوجهين متقاربان إذ لا ريب أن هذا الاسم «رومي»، لكنه

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٤٣.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢١٣.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦٥٨.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٦٠.

(٥) عبث الوليد: ص ٥٢. والمقصود قول أبي عبادة:....... وآلس دون أهلك والدروب. ديوانه: ١/ ٢٥٧.

يومئ إلى عدم رضاه عن الصيغة التي جاء بها فيقول: «وكونه على فاعِل آثر عندي من كونه مضموم اللام، لأن الأعجمي إذا عرب وجب أن يحمل على الأكثر، وفاعل من هذا الباب أكثر من غيره، لأن اللام إذا كسرت حمل على فاعل من الألس وهو الخيانة وقلة العقل، وإذا ضم احتمل أن يكون فعلًا مضارعًا مثل آمُر وآخذ، ويجوز أن يحمل على جمع واحد من الثلاثي نحو كلب وأسد لأننا لو جمعنا أسدًا على أفعل قلنا آسد... وقد يحتمل أن يكون على فاعُل وهو كثير في الأعجمية مثل كابُل»[1].

ورغم هذا البحث المقصود عن عذر يسوغ استعمال أبي الطيب يظل حكمه النقدي واضحًا، فآلس تكون أقوى شعريًا إذا عربت وفصحت بكسر لامها إلحاقًا لها بأكثر الصيغ العربية شيوعًا، وتكون أضعف إذا استعملت بالضم على أصلها الأعجمي ككابل لأنها تكون عند ذاك «دخيلًا» لا أثر فيه للتعريب، والدخيل لدى الشيخ لا يليق إلا بالعامة وإن كان صفيه أبو الطيب قد آثر لغتهم في قوله: (فإن يقدم فقد زرنا سمندو)، فجاء بسمندو «على اللفظ الذي تعرفه العامة وأقرها على ما يقال»[2]، دون إعلال الواو بقلبها لتطرفها وكسر ما قبلها[3].

ومثل الدخيل الصريح – لديه – في الضعف الدخيل المتستر الذي تلبس فيه اللفظة الأعجمية لباسًا عربيًا دون أن تخلص من ثقل العجمة كالقبق في بيت لأبي عبادة[4]، فـ «القبق موضع معروف، وهي كلمة معربة بالألف واللام، ونظيرها في كلام العرب قليل إذ كانوا يستثقلون أن تكون الفاءُ واللامُ من جنس واحد، والعينُ من جنس آخر والأوسط ساكن، ويستخفون أن تكون العين واللام متجانستين، فيكثر في كلامهم مد وضد ويقل نحو دعد والقبق»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ٥٢.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٥. والصاهل والشاحج: ص ٦٢٨، وانظر ديوان أبي الطيب: ٣٦٢/١، وما تقدم: القسم الثاني.

(٣) نفسه / نفسه: ورقة ١٩٥.

(٤) قوله: مغلق بابه على جبل القبـ × × ـق إلى دارتي خلاط ومكس. ديوانه: ١١٥٥/٢.

(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.

ولا يقلل من ضعف المعرب - إذا أبعد عن الصيغ العربية المشهورة - كونه قديمًا، لأنه يردؤ بذلك كما يردؤ العربي إذا غير عن أصله الفصيح، فالديباج «كلمة معربة، وقد استعملوها في الكلام القديم فقالوا: دبجه الغيث أي أظهر فيه ألوانًا مختلفة، والوجه كسر الدال من ديباج، وقد حكى قوم فتحها، وهي رديئة»[1].

لقد حصر علماء العربية دراستهم للتداول المعجمي في ثلاثة أنماط لم يتجاوزوها، وهي كما ذكرت العربي والمعرب والدخيل، وسكتوا عن نمط رابع يمكن تسميته حسب وصف الشيخ له بالمعجم، والمقصود الألفاظ العربية الصحيحة التي كان الأعاجم يغيرونها بلكنات ألسنهم فيبعدونها عن الأصل العربي.

وقد ذكر سيبويه بعض الحروف العربية التي غيرت بنطق الأعجمي بها فابتعدت عن أصلها العربي الفصيح[2]، كما وصف الجاحظ بعض ما يطرأ على الكلام العربي الفصيح من تغيير عندما يتلفظ به الأعاجم[3]، لكن ذلك ظل بعيدًا عن تتبع ما تسلل من الألفاظ العربية المعجمة إلى استعمالات الخواص، وقد كشف الشيخ عن تسرب «العربي المعجم» إلى الاستعمال الشعري من خلال وقوفه عند كلمة «عبدون» في قول أبي عبادة: (لله عبدون أي فذ...)، فهذا اللفظ عنده «ليس بعربي، وكذلك حمدون وحرثون... وما جرى هذا المجرى، وإنما هي أسماء يغيرها من ليس لسانه بعربي، وكان كثير من أصحاب الألسن ينطقون بالحرف بين الواو وبين الألف، كنحو ما يفعله بعض العرب في الصلاة والزكاة، فلذلك زعم بعض النحويين أن عبدون وما جرى مجراه لا ينصرف لأنه يراه مثل عبدان»[4].

ويستخلص من تصور أبي العلاء النقدي لهذه الأنماط المعجمية الأربعة أن العربي الفصيح، والمعرب الذي يقاربه فصاحة بقدمه وقربه من الصيغ والجذور

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٤٧.

(٢) انظر الكتاب: ٤/٤٣١ - ٤٣٢، حيث يذكر سيبويه بعد الحروف العربية الفصيحة حروفًا أخرى أقل فصاحة.

(٣) انظر البيان والتبيين: ١/٣٤ - ٧٤.

(٤) عبث الوليد: ص ١٤٣.

العربية الفصيحة، كانا النمطين اللذين يحسن بالشعراء الحذاق ركوبهما في الأشعار المجودة، كما يدل على ذلك ديوانه الأول سقط الزند الذي انتقيت فيه الألفاظ المعربة في مختلف القصائد، حسب المعايير الصرفية الاشتقاقية التي عَرَّبَ بها فصحاء القدامى الألفاظ الدخيلة، فانسجمت مع العربية الأصلية والتحمت بها معجميًا حتى صار من الصعب الكشف عنها دون التتبع المتأني لأصولها واحدة واحدة، إلا ما اشتهر منها بأصله الأعجمي كالأعلام وأسماء الأماكن والأفلاك والشهور، مثل فرعون والاسكندر ومريم وموسى وإسحاق[1] ويوشع وهاروت وماروت[2] وسرنديب وزغاوة وأفامية وملطية[3]، والبرجيس والمريخ وكيوان[4] وإيار[5]، أو كان مما نبه الشيخ نفسه على أصله غير العربي[6] في شروحه ومؤلفاته كالإسفنط في قوله:

وقد ثمل الحادي بها من نسيمها
كأن غاله من كرم بابل إسفنطُ[7]

وقد اختار تعريبها بالطاء لكثرتها عوض الدال لقلة[8] ورود الإسفند في الشعر، وكحمص في قوله: (... رجالًا بحمص كان جدهم السمط)[9]، وجريال في قوله: (... لو أن ماء الكرخ صهباء جريال)[10].

---

(١) انظر الأعلام السابقة على التوالي في س. ز / شروح: ص ١٥٨٢، ٧٨٣، ١٢٢١، ٢٢٧، ٢٧٦.

(٢) نفسه / شروح: ص ١٥٨١.

(٣) انظر على التوالي: س. ز / شروح: ص ١٥٥٧، ١٣٣٤، ٣٥٩، ٦٠٣.

(٤) نفسه على التوالي: س ، ز / شروح: ص ١٩٧، ٤٥١.

(٥) نفسه: ص ١٠١٩، حيث يذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أنها سريانية.

(٦) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٧) س. ز / شروح: ص ١٦١٨.

(٨) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣، وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي).

(٩) في قوله: شكرتهم شكر الوليد بفارس... رجالا بحمص كان جدهم السمط. س. ز / شروح: ص ١٦٥٤.

(١٠) قوله: وماء بلادي كان أنجع مشربا... ولو أن ماء الكرخ صهباء جريال. س. ز / شروح: ص ١٢٥٤.

وذكر الشيخ وهو يقف عند استعمال أبي تمام للفظة «الجريال» معرفة بأل أنها ليست بعربية الأصل، وسوغ تعريفها بقوله: «و قيل إنه يستعمل باللام والنون»[1]، لكنه أثر صيغة التنكير لشهرتها، كما أثر استعمالها في معنى الخمر كغيره من الشعراء رغم أن من اللغويين من فسرها بأنها صبغ أحمر أو ماء الذهب.

وقد وردت «ألس» مكسورة اللام في قوله:

بـنـاتُ الخـيـل تـعـرفـهـا دلـوكُ
وصـارخـةٌ وآلـس والـلـقـان[2]

وهي صيغة تخالف صيغة الضم التي سبقت الإشارة إلى أن أبا الطيب اختارها، وذلك لأن الشيخ حملها كغيرها من الأعجمي المعرب على ما كثر في العربية من الأبنية[3].

ورغم أن صفيه أبا تمام ولد من لفظة «القرطاس» الفعل قرطس، اكتفى الشيخ في استعماله لها بالصيغة المعربة التي تكلمت بها العرب قديمًا[4] عربية عدت أم أعجمية[5]، وذلك في قوله:

فـكـيـف تـخـطُّ فـي الـقـرطـاس رسـمًـا
وشـأن الـسـحـبُ أن تمـحـو الـرسـومـا[6]

وقد يجد القارئ من المعربات التي استعملها الشيخ ما يسهل رده إلى أصله الأعجمي لدلالته على بعض مظاهر الحياة الحضرية، كالسذق أو ليلة الشموع في قوله:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ٢/٤٣٢، والمقصود قول الطائي وكأن الجريال يجري بماء الدر في خدها وماء العقيق. نفس ص.

(٢) س. ز / شروح: ص ٢٠٢.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحات السابقة من المبحث الحالي (النسب اللغوي)، وعبث الوليد: ص ٥١ – ٥٢.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ص ١٦٥.

(٥) يفهم من إلحاق سيبويه لفظة رستاق بقُرطاس أنه يعد هذه اللفظة أصلًا عربيًا. انظر الكتاب: باب ما أعرب من الأعجمية: ٤/٣٠٤، وقد أشار أبو العلاء إلى أن من العلماء من يعده أعجميًا معربًا. انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٦٥.

(٦) س. ز / شروح: ص ٢٠٣١.

وقد تفرست فيك الفهم ملتهبًا

من كل وجهٍ كنار الفرس في السذقِ[1]

والشطرنج وأسماء قطعه في قوله:

قل لترب الآداب في كل فنٍّ

وحليف الندى وحرب العنولِ

أيها اللاعب الذي فرس الشط

رنج همت في كفه بالصهيل

من بياريك والبياذق في كف

فك يغلبن كل رخٍّ وفيل

تصرع الشاه في المجال ولو جا

ء مردى بالتاج والإكليل[2]

وكالطيلسان[3] والخوان[4] والأرجوان[5] والزبرجد[6] وما أشبه ذلك، لكن الخفاء والالتباس بالعربي الصحيح يظلان – كما ذكرت – السمة الغالبة على ألفاظه المعربة لقوة فصاحتها المكتسبة من تداول القدماء لها، كالجمان في قوله:

فكم دلاص على البطحاء ساقطة

وكم جمان مع الحصباء منتثر[7]

---

(١) س. ز / شروح: ص ٦٧٥.

(٢) نفسه/ نفسه: ص: ٢٠٢٨.

(٣) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ٤٢٦. رب ليل كأنه الصبح في الحسـ... ن وإن كان أسود الطيلسان.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٢٢٢، حيث قوله: إذا سميته في أرض جدب... نزلت وكل رابية خوان.

(٥) نفسه: ص ٢٠٠، حيث قوله: تخب بك الجياد كأن جونا... على لباتهن الأرجوان.

(٦) نفسه: ص ٩٠، حيث قوله: أذال الجري منه زبرجديا... وما حق الزبرجد أن يذالا.

(٧) نفسه / نفسه: ص ١٥٥. وانظر: ص ١٥٧٦، وقارن بقول لبيد:.كجمانة البحري سل نظامها. جمهرة أشعار العرب: ٣١٢/١.

و«قد ذكر أن الجمانة لفظة أعجمية معربة»[1]، ومثلها الفِرِنْد[2] والنطس[3].

ويبدو أن أقوى المعربات فصاحة في سقطياته وأخفاها عجمة الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم، وذكر أن أصلها غيرعربي كالسندس في بيت السقط:

تقول بدا في سندسٍ أو مورد

من اللبس أو عصب يروقك أو نصع[4]

و«السندس ثياب خضر.... وأصله أعجمي، ولو كان السندس عربيًا لكان اشتقاقه من السَّدوس...»[5].

والأصل في استعمال الشعراء للألفاظ الأعجمية المعربة أن يكون متحًا من الذاكرة الشعرية والمحفوظ اللغوي مطلقًا، ولذا لا يستدعي ورودها في الشعر التساؤل عن مدى اتصال الشاعر باللسان الأعجمي، لأن قدم التداول يجعلها لديه كالعربية الصحيحة.

وقد يصبح هذا التساؤل ملحًا عندما تكون الألفاظ الأعجمية من صنف الدخيل المستعار من لسان العامة في عصر الشاعر، والغالب على الشعراء تحاشي هذا النمط إلا أن يضطروا إليه لعدم إغناء غيره عنه، أو يتساهلوا كما تساهل الشيخ في اللزوم فأكثر فيها – فضلًا عن المعربات – من المفردات الأعجمية الدخيلة البعيدة عن قوة المعرب.

ولعل أهم ما يلفت النظر في دخيل اللزوميات أن غير قليل منه يبدو لخلو المعجم العربي منه كالغريب الوحشي، لكنه وحشي بعجمته لا بقدمه كما يتبين من مثل قوله:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. ذ. أبي تمام: ١٧٧/٤.

(٢) انظر قوله في: نفسه / نفسه: ص ١٤٦١: وغاض مياهنا إلا فرندًا... إذا نكر الموارد جاش طام.

(٣) انظر قوله في: نفسه/ نفسه: ص ٧٠٩: كأن كل سنان صاب عندهم... للنفع مبضع آس مشفق نطس.

(٤) نفسه / نفسه: ص ١٣٦١.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٥/٢. وانظر قوله تعالى: «عليهم ثياب سندس خضر ». سورة الإنسان، الآية ٢١.

وبني الأشعث استباحت رزايا

ها وألقت كلا على رتبيل

فاقدروا من بنات ضأن عبورًا

سره أن تكون كالزندبيل

واصنعوا من حلاوة ذات طيبٍ

لا برطلي بغداد بل أردبيل

واحذروا أن تواكلوه فما يأ

من ديانكم يد الجردبيل

إن تحلوا شامًا فخمر جبال

أو عراقًا فالشرب من نهر بيل

لا تعري الليث المنون ولا الشب

ل ولا المغفرات في إشبيل[1]

ومن الدخيل الذي استعصى على الدارسين[2] لغرابته «موسك» و«شالوسك» في بيتي اللزوم:

وما يبقى على الأيا

م لا موسى ولا موسك

ويا رازي ما للخيـ

ـل لا تمنع شالوسك[3]

ومثلهما شيداز وخيداز في قوله:

(١) اللزوم: ٢/ ٣٦١ - ٣٦٣.

(٢) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٢٦. وانظر البناء اللفظي: ص ٢٦٠ - ٢٦١. وقد وقف بعضهم عند قوله في إحدى لزومياته:...... دوين العقل سدءًا من حديد (اللزوم: ١/ ٣٨٧)، وصرح بأنه لم يعثر على لفظة «سدءًا» وافترض أنها تصحيف لـ«صدأ». والأمر أهون من ذلك، فالصحيح: سدا من حديد، أي حاجزًا من حديد.

(٣) نفسه: ٢/ ٢٤٨ - ٢٤٩.

فارسًا كان رب فارس كسرى
رحلته الخطوب عن شيذاز
فاغد كاللؤلؤ الذي باسمه
أغناك عن نسبة إلى خيداز[1]

ومثل هذا الاستعجام يجيز للدارس أن يتساءل عن مدى معرفة أبي العلاء بالفارسية أوغيرها[2]، فالمفردات الأعجمية التي وردت في اللزوم جد كثيرة، ومن صريحها آرى في قوله:

متى أداك خير فافعليه
وقولي إن دعاك البر آرا[3]

وقوله:

إذا قيل لك اخش اللـ
ـه مولاك فقل آرا[4]

و«آرى بالفارسية نعم»[5] كما فسرها الشيخ نفسه.

والطريف أنه يشرح في بعض مؤلفاته لفظة المطمر وهي عربية[6]، فيقرب معناها إلى القارئ بقوله «واسمه بالفارسية التر»[7]، وكأنه كان يحس بأن اللفظة الفارسية أقرب إلىأفهام معاصريه من العربية.

(١) اللزوم: ١/٦٣٤.
(٢) انظر المدخل: ١/٢٠، وانظر أمثلة لأخذه من الفارسية والتركية والعبرية والسريانية، في البناء اللفظي: ص ٢٥٨ - ٢٦٠.
(٣) نفسه: ١/٧٣.
(٤) نفسه: ١/٧٥.
(٥) الفصول والغايات: ص ٤٢١.
(٦) انظر قول ابن هشام اللخمي: «فأما المطمر والمطمار بكسر الميم فالخيط الذي يقدر به البنّاءُ البناءَ، وهو الإمام. ويقال له أيضًا التر بالفارسية». المدخل إلى تقويم اللسان / مجلة المورد، المجلد ١٠، العدد ٣ - ٤، بغداد ١٤٠٢ / ١٩٨١.
(٧) نفسه: ص ٢٩٦.

وإقتران كثرة الدخيل في اللزوم بمثل هذا الشرح قد يفسر بأنه كان يتحدث بالفارسية، والخبر الذي وصف فيه القدماء قدرته العجيبة على حفظ كلام الأذربيجي رغم أنه «لم يكن يعرف الفارسية»[1] ينبئ بخلاف ذلك، ولعل أقرب ما يفسر به استعماله للألفاظ الفارسية وغيرها أنه كان يعرف دلالة المفردات الأعجمية المتداولة على ألسنة العوام، ومثل هذه المعرفة تكون ميسرة لكل من يساكن قوما يتكلمون بلسان غريب عن لسانه.

ولا ينافي إكثاره في اللزوم من الدخيل الذي تتكلم به العامة صرامة النزعة الانتقائية التي غلبت على شعره المجود في مرحلة السقط، فديوانه الثاني كان المتن الذي وصفه هونفسه بالتوسط والضعف، وتكلف فيه متساهلًا ما منعته منه من قبلُ غريزته السليمة.

ويتبين من مقارنة حقول الألفاظ الأعجمية في دواوينه الثلاثة (السقط واللزوم والدرعيات) أن درعياته كانت أ قلها حظًّا منها، خلافا لما حفل به السقط من معرب واللزوم من دخيل.

فتبدية النفس الشعري في ديوانه الصغير كانت اختيارًا فنيًا مقصودًا كما تشهد على ذلك كثرة ما جمعه فيها من الغريب والوحشي، وإذ كانت البداوة الأصلية تختزنها الألفاظ العربية الصريحة وحدها، فإن البعد عن عجمة الألفاظ المعربة وإن قدمت كان سبيل الشيخ فيه إلى تقوية بداوة المعجم وتخليصه ما أمكن من آثار الألسنة الأعجمية، ولذا نجده يكتفي فيها بالأعلام الأعجمية التي يقتضيها التشخيص الفني لقدم الدرع وخلودها، كطالوت وجالوت وداود وابن آشي وإسرائيل وأردشير وبحيرا، ولقمان وكسرى أنو شروان وفرعون وسليمان[2]، وما يلحق بذلك من أسماء الشعوب والأمكنة كفارس وياجوج وبابل وسنجال، أما ما سوى ذلك من الألفاظ المعربة – ولو كانت قديمة مفصحة – فيعد في حكم المعدوم.

(١) انظر الإنصاف والتحري / تعريف: ص ٥٥٢. وانظر مسالك الأبصار / تعريف: ص ٢٢٥.
(٢) انظر: الدرعيات / شروح: ص ١٧٥٣، ١٧٩٣، ١٨٠٠، ١٨٣٣، ١٨٨٠، ١٩٩٧.

ومن القليل النادر الذي جاء به فيها لفظة السابري[1] نسبة إلى سابور أو سابر، والفعل أبلس المشتق من إبليس في قوله:

فرتك أواذي الفرات صبابةً

وأبلست لما أعرضت لك بالس[2]

III - **نشأة الدلالة المعجمية:** تعد دلالة الألفاظ من حيث نشأتها وحدود استعمالها، من القضايا المعجمية التي وقف الشيخ عند بعض نكتها التي لا يجب أن يستغني عن معرفة دقائقها الشاعر والأديب الناقد، فإذا كان الغالب على الألفاظ أن تكون دالة دلالة مطلقة ودائمة على المعاني التي وضعت لها أصلًا، فإن الدلالات المعجمية تكون أحيانًا من المعاني الحادثة على الألفاظ نتيجة التداول أو التوليد المقصود.

فالدلالة الحادثة قد تنشأ في اللفظة من الانتقال من المعنى الأصلي إلى معنى جديد لتغير بنية التداول، كفلفظة الدروب التي كانت تستعمل في أصلها الأعجمي للدلالة على المداخل الضيقة من بلاد الروم، ثم صار معناها بعد تعريبها الأبواب[3]، أو تنشأ لتبيان العلاقة التشبيهية، «لأنهم يشبهون الشيء بالشيء، ثم يحذفون حرف التشبيه فيقولون كأنها ظبية، ثم يقولون هي ظبية..»[4]، فإذا اطرد الحذف ونسي التشبيه توهم أن المعنى الحادث على اللفظة أصل فيها كقول أبي تمام: (... عن جمان نابت)، فجعل «الثغر جمانًا على حذف التشبيه، وذلك كثير في الشعر، وبهذا النحو تعلق بعض أهل اللغة فحكى أشياء أنكرها عليه أهل السماع، مثل أن يقولوا: البردية الساق، ويأخذونه من قول الشاعر: تخطو على برد يتين غداهما... وإنما أراد: تخطو على ساقين مثل البرديتين... فحذف آلة التشبيه...»[5].

---

(١) قوله في الدرعيات / شروح: ص ١٧٠٩: ... وحمل السابري أكل متني. وانظر: ص ١٧٥٥.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٠.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٠/٢.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٠٥/٢.

(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٧/٤. وانظر في نفس الصفحة قول الطائي: قمر تبسم عن جمان نابت...

ومثل ذلك النبعة «أصلها شجرة صلبة تنبت بالجبال... ثم استعملوها في الأصل الكريم العزيز»[1]، وكذلك الألوى أي «الذي فيه التواء، ثم استعير ذلك فقيل خصم ألوى إذا كان شديد الخصام، وإنما الكلمة موضوعة في الأصل لما أدركته العين»[2].

وقد ينشأ المعنى الحادث بالتبعية من كثرة تداول وحدة معجمية أصلية، كالحائمات جمع «حائمة، وهي التي تحوم حول الماء كي ترده، ثم كثر ذلك حتى سمى العطش حيامًا»[3].

ويتبين من تنبيه الشيخ المطرد على مثل هذه المعاني الحادثة على الألفاظ أنه كان حريصًا على التذكير النقدي بأن الاستعمال الشعري للدلالات المعجمية قد يلتبس على النقاد والعلماء، فينسبون الشاعر إلى الخطإ إذا ما هو ترك المعنى الحادث المتداول ورجع إلى المعنى الأصلي، أو يحتجون بشعره على الأصل المعجمي لبعض المعاني التشبيهية التي يبنيها فنيا على التشبيهات المحذوفة الأداة[4].

ويعد التوليد المقصود للمعاني حملًا على ما يوجبه تقارب اللفظ أو الاشتقاق مصدرًا ثانيًا لحدوث الدلالات المعجمية، والغالب أن يأتي ذلك في التفاؤل والطيرة كما تطير الشاعر ممن اسمه عبدوس[5]، وكما تفاءل الشيخ باسم دواء السعد للسعادة، و«كذلك تفعل العرب في العيافة، يغيرون الحرف ويحملونه على غير ما هو منه، قال الشاعر:

وقـــال صـحـابـي هـدهـدٌ فـوق بـانـةٍ

فـقـلـت هــدى يـغـدو لـنـا ويــروحُ

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٩٢.

(٢) نفسه: ٢/٢٦.

(٣) نفسه: ٢/٥٩.

(٤) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/١٧٧.

(٥) انظر قول القائل: سمتك أمك عبدوسًا وما كذبت.... وكيف يفلح من نصف اسمه بوس. ضوء السقط: ورقة ١٣ أ / تحقيق: ص ٤.

والهدى ليس من لفظ الهدهد»[1].

ويستثمر الشعراء في قصائدهم والأدباء في رسائلهم هذا النوع من المعاني الحادثة استثمارًا فنيًا مقصودًا، فيولدون من الدلالات المعجمية ما يناسب الخطاب ومقامه إظهارًا للبراعة أو عيافة[2]، وقد أظهر الشيخ في آثاره الأدبية براعة متميزة في توليد المعاني المعجمية من خلال تلاعبه الفني باشتقاقات بعض الألفاظ، مثل الجمعة والعجوز والحران[3] والقصب[4] والأخرس والمقعد [5].

ولم يستثن الأعلام العربية كأبي القاسم وجعفر وأبي العود، والألفاظ الأعجمية «كبلونس»[6] و«سرمين» [7] و«أفامية»[8].

ولا يشترط الشيخ في التوليد الدلالي أن يحمل على التصريف والاشتقاق في كل المواطن [9]، لأن إجراءه على مقدار الظاهر من اللفظ يمكن أن يثمر نفس الثمرة، فلفظة كربلاء يولد منها كرب وبلاء رغم أن الاشتقاق لا يسمح بذلك لأن اللفظة إذا أخذ منها الكرب لم يبق منها ما يدل على البلاء، وإذا أخذ منها البلاء لم يبق منها ما يدل على الكرب، «وإنما ذلك شيء يقع بالتقريب»[10] كأن تتشابه اللفظتان، أو يشبه صدر إحداهما أو عجزه نظيره في الأخرى وإن اختلفتا في الاشتقاق[11].

---

(١) رسائله / عطية: ص ٢١٩. والرواية في الصاهل والشاحج (ص ٥٠٩): يغدو لنا ويروح، وهي الأصح لأن القافية مردوفة بالياء.

(٢) كما يستخلص من قول بعض الشعراء:

كتبت إليه هل تحب زيارتي	فوقع لا خوفًا الرقيب المصدق
فأيقنت من لا بالعناق عيافة	كما اجتمعت لا ثم لم تتفرق

الصاهل والشاحج: ص ٦٤٩.

(٣) انظر رسالة الهناء: ص ٨٧ – ٩٢.

(٤) رسالة القصب / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ٤٢/١.

(٥) رسالة الأخرسين / رسائله / إحسان عباس: ٤٩/١ – ٦٩، حيث يتلاعب بدلالات الجذر المعجمي: خرس.

(٦) انظر رسالة الأخرسين / رسائله / تحقيق إحسان عباس: ١ / ٦٥ – ٦٦.

(٧) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥١٠.

(٨) انظر رسالة الثقل / رسائله / إ. عباس: ٣٢/١.

(٩) نفسه: ص ٥٠٨

(١٠) نفسه: ص ٥٠٩.

(١١) نفسه: ص ٥١٠.

ويبدو من التتبع الكمي لكثافة استثمار هذا التلاعب المعجمي في آثاره الأدبية أن حظ الشعر منها كان نسبيًا أقل من حظ الرسائل الفنية، لصرامة الحواجز التي تضعها أمامه الجملة الايقاعية في الشعر، وللتكلف المفرط الذي تجر إليه الرغبة في الإكثار منه.

ومن لطيف ما جاء من ذلك في سقط الزند مما تقارب لفظه توليد معنى الداء من سعدى في قوله:

بنا من هوى سعدى البخيلة كاسمها

إذا زايلته عين سعدى وسينها[1]

وتوليده معنى الهوان من الهوى في قوله:

وربَّ مساتر بهواك عزَّت

سرائره وكل هوى هوان[2]

أما ما بني على التصريف والاشتقاق فهوالغالب في سقطياته، وأكثر ما جاء منه كان لغاية تعجيبية هي التصدير كقوله:

وما قسطوا إلا على المال وحدهُ

وذلك منهم في مكارمهم قسطُ[3]

أو قوله:

عساك تعذر إن قصرت في مدحي

فإن مثلي بهجران القريض عسي[4]

---

(١) س. ز / شروح: ص ٨٨٩.

(٢) نفسه / نفسه: ص ١٨٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٦٥٣.

(٤) نفسه / نفسه: ص ٧١٣.

أما اللزوميات فقد سمح نَفَسها النظمي له بأن يولد فيها ما شاء من المعاني المعجمية، لتقوية دلالاتها الوعظية ووضع المتلقي أمام محنته الوجودية الأخلاقية، أو للتعمية وتجريب مختلف إمكانات التصنيع الصوتي الدلالي.

وقد سلك في بعض ما أحدثه من معان معجمية طريقة أهل العيافة، وذلك بحمله إياها على ما يوجبه تقارب اللفظ كما يتضح من قوله مستحدثًا معنى النجاسة والخبث، بتحوله من معنى السمو الخلقي الذي تدل عليه لفظة الصنديد إلى الدنس والحقارة اللذين يدل عليهما الصديد:

وأشــــرفُ الــنــاس فــي أعــلــى مــراتــبــه

مــثــل الــصــديــد ولــكــن قــيــل صــنــديــدُ[1]

وقد أسعفته حروف بعض الألفاظ كالسطور واللوب (الحوم) من الأسطرلاب في قوله:

أســــــطــــــرلاب حــــولــــهــــن جــــهــــول

فــهــو يــرجــو هــديًــا بــأســطــرلاب[2]

وكالدنو والنير من جمع دينار في قوله:

ذلــلــت حــتــى دنــانــيــر إلــــى كــتــدٍ

وإنمـــا ذاك مـــن حـــبِّ الـــدنـــانـــيـــرِ[3]

لكن الغالب لديه حمل المعاني المحدثة على ما يوجبه الاشتقاق والتصريف كتوليده من يوم السبت معنى القطع والنوم بقوله:

أجــلــت ســبــتــهــا أشــيــاع مــوســى

أســبــت الــقــطــع ذاك أم الــســبــات[4]

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٣١.

(٢) نفسه: ١٧٨/١.

(٣) نفسه: ٥٤٥/١. والنير: الخشبة التي توضع على أعناق الثيران عند الحرث لقرنها.

(٤) نفسه: ١٩٩/١.

وتوليده معنى الحقارة من الدنيا في قوله:

عـذيـري مــن الـدنـيـا عـرتـنـي بظلمـهـا
فـتـمـنـحـنـي قـوتــي لـتــأخــذ قـوتــي

وجـــدت بـهـا ديـنـي دنـيـا فـضـرنـي
وأضـلـلـت مـنـهـا فـي مــروت مـروتـي[1]

ولا يخفى توليد معنى القوة والمروءة من القوت والمروت الذي أوجبه في البيتين تقارب اللفظ فضلًا عما أوجبه الاشتقاق.

واجتماع الطريقتين في بيتين اثنين هما كل اللزومية ليس اتفاقًا، فالشيخ قد جعل ديوانه الثاني حقلًا لتجريب كل أساليب الصنعة المتكلفة، بل إن بعض قطعه تبدو كأنها لم تنظم إلا ليشبع بها نزعة التجريب، ويتكلف فيها ما منعته الغريزة من الإتيان به في السقطيات، كما ينم عن ذلك تائية له لا يشك القارئ في كونها نظمت لتكون حقلًا للعب المعجمي، لكثرة ما أثقله بها من دلالات مولدة أوجبها التصريف وتقارب الألفاظ:

نــوائــب إن جـلـت تجـلـت سـريـعـةً
وإمـــا تــوالــت فــي الــزمــان تــولـتِ

ودنــيــاك إن قـلـت أقـلـت وإن قلت
فـمـن قـلـت فـي الـديـن نجـت وعـلـت

غـلـت وأغـالـت ثـم غـالـت وأوحـشـت
وحـشـت وحـاشـت واسـتـمـالـت ومـلـت

وصـلـت بـنـيـران وصـلـت سـيـوفـهـا
وسـلَّـت حـسـامًـا مــن أذاة وسـلـت

أزالـــت وزلـــت بـالـفـتـى عــن مـقـامـه
وحـلـت فـلـمـا أحـكـم الـعـقـد حـلـت[2]

---

(١) اللزوم: ١/٢١٩.

(٢) نفسه: ١/٢٢١.

وتبدو الدرعيات إذا ما قيست قلتها بكثرة السقطيات غنية بالمعاني المعجمية المولدة، لكن الشيخ لم يخرج فيها إلى التكلف المخل بما يتطلبه التجويد من انسجام، لأنه لم يكن يريد من لعبة التوليد أبعد من التلبيس المعجمي، والإغراب المقوي لبداوة الجمل الشعرية، والغنى التصويري المبعد للملل الذي يجر إليه قصر الصور الشعرية على موصوف واحد.

وقد حَمَل بعض ما ولده فيها من معان - كشأنه في السقط واللزوم - على ما سمح به التقارب اللفظي، فأنشأ من «الحدس» معنى «الحندس» في قوله:

أجـــدك مـــن حـــدس الـفـتـى قـيـل حـنـدس

فـهـل أنـــت ثـــاوٍ أو مـغـذ فـحـــادس[1]

ومن الأضاة - أي الغدير - معنى الإضاءة مصورًا لمعان الدرع في قوله:

أضـــــاة لا يـــــزال الـــزغـــف مـنـهـا

كـفـيـلًا بـــالإضـــاءة فـــي الـديـاجـــي[2]

وولد من مسامير الدرع معنى إخراج الميرة بقوله:

مـسـى مـيـر مـجـد غـيـر مـنـهـدم الـذرا

مـسـامـيـر درع غـيـر طـائـشـة الـعـزم[3]

كما ولد من دلُوك براح (غياب الشمس) معنى دلك الدرع براحة اليد فقال:

إنـــي إذا دلـكـت بـــراح قـبـضـتـهـا

بـــالـــراح كـيـمـا لا يـكـون دلـــوك[4]

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٩٦٨.

(٢) نفسه: ص ١٧٢٥.

(٣) نفسه: ص ١٩٩٩. ومسى: أخرج، والمير: جمع ميرة.

(٤) نفسه: ص ١٩٠٨.

وحَمَلَ بعضها الآخر على ما أسعفه به التصريف، فاشتق من بعض الأعلام أفعالًا وأسماء دل بها على معان أخرى كالقوابس من «قابوس» وأبلس من «بالس» في قوله:

ولكنها كانت لقابوس عدةً
تهم بها تحت الظلام القوابس
فرتك أواذي الفرات صبابةً
وأبلست لما أعرضت لك بالس[1]

وصرف أبنية بعض الوحدات المعجمية الأخرى فولد من تصريفها معاني جديدة كالهجم من الهجمة في قوله:

ولي عجب من مشتراة بهجمة
جمعن خيارًا وهي تجمع في هجم[2]

وقد يوسع حدود التصريف فيستجد من الكلمات المؤلفة نحويًا معاني أخرى دون أن يخل بالعلاقة النحوية، كقوله مولدًا مخارص مشتار العسل من خرصان الرماح العواسل:

وترجع خرصان العواسل هيبا
كخرصان رقل أو مخارص عسال[3]

ويتضح من هذه الخبرة الواسعة باستحضار الدلالات المعجمية دون تغيير اللفظ أن أغناء المعجم الشعري – لديه – لا يتأتى بالضرورة بالتحول من لفظة إلى أخرى، فاللفظة المعجمية الواحدة قد تكون – إذا توافرت للشاعر الخبرة والحذق بالصناعة – مصدرًا لعدة معان لا يخدم بها البناء الدلالي للجمل الشعرية فحسب،

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٦٠ – ١٩٧٠.
(٢) نفسه: ص ١٩٩٩. والهجمة: القطعة من الإبل، والهجم: القدح. وانظر توليد القسيب من القسب في: ص ٢٠١.
(٣) نفسه: ص ١٨١٩.

ولكن نسقها البلاغي البديعي أيضًا[١]، ولم يكن التصريف والاشتقاق والتقارب اللفظي إلا المرجع الاختياري الأول الذي كان الشيخ يعود إليه لتوليد الدلالات المعجمية بعد محفوظه اللغوي.

أما مرجعه الثاني فقد كان حقل العلوم واصطلاحاتها، وقد صرح الشيخ بأن نشأة جل المصطلحات العلمية متأخرة[٢]عن عصور الفصاحة، لاقترانها بنشأة المعارف الطارئة على العرب بعد إسلامهم، ولذا كانت دلالتها المعجمية دلالات حضرية بالضرورة لتأخر زمانها وخلو المعجم القديم منها.

وكان من نتائج هذه النشأة المتأخرة لاصطلاحات الفنون أن تسربها إلى المعجم الشعري كان بطيئًا، نظرًا للحذر الذي أبداه الشعراء في استعمالها، فقد عد بعض النقاد ذلك من باب العيوب التي يجب تلافيها، وعابوا على أبي تمام وأبي الطيب وغيرهما مجيئهم بالألفاظ التي يختص بها أهل الصناعات والعلوم[٣].

وقد تطلبت الاستساغة النقدية لمجيء هذه المصطلحات في الشعر مرور زمن غير قصير، قبل أن يظهر من بين النقاد من دافع عن استعمال الشعراء والكتاب لها، محتجًا على من عاب ذلك بأن «صناعة المنظوم والمنثورمستمدة من كل علم وكل صناعة، لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى، وهذا لا ضابط له يضبطه ولا حاصر يحصره، فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المنثور في صوغ معنى من المعاني، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك، فليس له أن يتركه أو يحيد عنه، لأنه من مقتضيات هذا المعنى الذي قصده»[٤].

---

(١) انظر تفصيل القول في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثالث، والصاهل والشاحج: ص ٥٣٧ و٦٩٤، والفصول والغايات: ص ١٣٣ و٤٤٦

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦.

(٤) المثل السائر: ٢/ ٣٥٦.

وكان الشيخ من بين الشعراء الذين شغفوا باستعمال اصطلاحات الفنون، وبجعلها في كثير من الأبيات ركنًا في بناء الجملة الشعرية، فقد كثرت في أشعاره كثرة صريحة جعلت النقاد – وهم يجمعون على أنه فاق كل الشعراء في استعمالها – يختلفون في تصورهم لتأثير هذا المنحى المعجمي في جماليات الشعر، إذ ذهب بعضهم إلى أنه يكسبه ظرفًا[1] وألوانًا زاهية، بينما ذهب بعضهم الآخر إلى عد ذلك تكلفًا يقيد الشعر ويفقده جماله[2].

لقد بدا الشيخ بكثرة ما جاء به في متنه الشعري الكبير من اصطلاحات علمية كالمسرف في استعمال هذا النوع من الألفاظ بالقياس إلى ما جاء به الشعراء، لكن ذلك لا يعد مستغربا إذا ما قيس إلى تنوع ثقافته، فقد حصل من المعارف والعلوم ما جعله – وهو الشاعر – أهلًا لتقييد أوابد المصطلحات وشواردها، ورغم ذلك تظل الدلالة الفنية الحقيقية لمعجمه الشعري الاصطلاحي مبهمة كمًا وكيفًا إذا لم تدرس في سياق تحولات إنجازه ورحلة كتابته الشعرية، لأن الديوان الذي يمكن أن يستدل به على إسرافه في استعمال ألفاظ العلماء وأهل الصناعات هو اللزوم وحده، فقد جمع فيه الشيخ من مصطلحات[3] الفقه والعروض والنحو والصرف والفلك والفلسفة والمنطق والرياضيات والموسيقى وغيرها من المعارف، ما يكشف عن أنه قصد أن يأتي بها في معجمه اللزومي لذاتها لا لغاية فنية كما هو الشأن في سقط الزند.

ولم يكن الشيخ جاهلا بعواقب هذا الانحراف المقصود عن الغاية الفنية وأثره في جودة الصناعة، فاللزوميات ديوان أثمرته مرحلة التوبة من الشعر، وبُعْدُ أبنته عن النموذج المكتمل للأساليب الشعرية المجودة نقيصةٌ اعترف الشاعر التائب بوجودها، ورسخها بخروجه المتعمد إلى تجريب الأساليب النظمية المتكلفة التي لم يجرؤ على

---

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢١٠، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.

(٢) انظر سر الفصاحة: ص ١٦٦، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٤٠.

(٣) انظر البناء اللفظي: ص ١٤١ – ١٥٨، وانظر النقد الحديث: ص ٢٣٧ – ٢٤٣.

تجريبها في مرحلة السقط، ولم يكن إسرافه في استعمال الاصطلاحات فيه إلا وجهًا من أوجه هذا التكلف.

إن اللزوم ديوان ألف ليكون متوسط النظم مائلًا إلى البرودة والضعف، ولا يضير المستضعف أن يثقل بما قد يزيده ابتعادًا عن الانسجام الذي يتميز به الشعر المجود من النظم البارد، رغم الإعجاب الذي أثاره هذا التكلف لدى بعض النقاد [1]، لكننا إذا تجاوزنا الوجه الشعري للزوم إلى وجهه الوعظي الأخلاقي انتهينا إلى أن هذه المصطلحات قد أكسبت بعض جمله قوة بيانية وقربتها من الغاية الإفهامية التي صيغت من أجلها، ولعل ما سواها من الألفاظ يعجز عن أن يفهم المتلقي ما يفهمه من مثل قول الشيخ مستعينًا بمصطلحات علم الصرف للدلالة على تأصل الشر في بني الإنسان:

وفي الأصل غش والفروع توابعٌ
وكيف وفاء النجل والأب غادرُ
إذا اعتلَّت الأفعال جاءت عليلةً
كحالاتها أسماؤها والمصادر[2]

أما سقط الزند فقد كان هذا النوع من المفردات فيه لحمة من لحم النسيج الشعري لغلبة المنحى التعجيبي فيه على المنحى الإفهامي، فهذا الديوان كان وليد مرحلة الانتساب إلى الشعر، والتجويد في هذه المرحلة كان غايته الأولى من كل الأساليب الفنية التي سلكها فيه.

وقد كان مرجعه في التعجيب بالمصطلحات أشعار أبي تمام وأبي الطيب، وكل الشعراء المحدثين الذين جعلوا من الدلالات المعجمية لهذا الضرب الجديد من الألفاظ نفسًا فنيًا مخصبًا للحقول المعجمية الموروثة والمعاني الشعرية التي تبنى منها، وكان معيار الشيخ في استعمالها انسجامها مع مختلف مكونات الجملة الشعرية، والتحامها

---

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥، والنقد الأدبي الحديث: ص ٢٣٩.
(٢) اللزوم: ١/ ٤٢١.

بها التحامًا محكمًا يغيب وجهها العلمي، ويكسوها إهابًا شعريًا يجعل السامع في لحظة التلقي يعجب من طرافتها المخيلة، ويعطل سلطة دلالتها الاصطلاحية باتخاذها معبرًا إلى إدراك جمالية الصورة الشعرية المقصودة والمعنى التخييلي الذي ولده الشاعر منها.

وحفاظًا على خصيصة الانسجام هاته كان عليه أن يكتفي منها بما يخدم الغاية الفنية وترتضيه غريزة التجويد، ولذلك نجدها لا تكثر في السقطيات - رغم وفرتها فيها - كثرتها المسرفة المتكلفة في ديوان اللزوم.

وقد كان مما قوى هذه الخصيصة في ديوانه الأول اقتصاره على مصطلحات العلوم النقلية، وعلى بعض ما كان شائعًا من المعارف العقلية والتجريبية كالفلك والتنجيم، واجتنابه اصطلاحات الحكماء إلا ما ندر[1] خلافًا لما سيخرج إليه في لزومياته.

ويفسر هذا الانتقاء رغبته في تقوية تباديه في قصيدته البدوية الحضرية، والحد من فاعلية عناصر التحضر فيها التي قد تزداد تسلطًا وبروزًا باستعمال مصطلحات العلوم العقلية، ولذا نجد جل ما استعمله من ألفاظ العلماء لصيقًا بعلوم العرب وثقافتهم الإسلامية وناظرًا إلى بداوتهم القديمة كما يتبين من تردد المصطلحات الفقهية في قوله يخاطب الأسفراييني:

وربَّ ظهر وصلناها على عجلٍ
بعصرها في بعيد الورد لماعِ

بضربتين لظهر الوجه واحدة
وللذراعين أخرى ذات إسراع

وكم قصرنا صلاةً غير نافلةٍ
في مهمهٍ كصلاة الكسف شعشاع

(١) كلفظة لاهوت في تائيته، فقد ذكر التبريزي أنها كلمة يستعملها الحكماء والفلاسفة. شرحه / شروح: ص ١٥٨٤.

وما جهرنا ولم يصدح مؤذننا
من خوف كل طويل الرمح خداع
من معشر كجمار الرمي أجمعها
ليلًا وفي الصبح ألقيها إلى القاع[1]

وقد بدا هذا الاحتراس من حضرية الاصطلاحات العلمية المضعفة للتبادي أوضح في درعياته، فهذا الديوان الصغير الذي ختم به حياته الشعرية قد بني على تباد فني يبدو مفرطًا بالقياس إلى تباديه في السقط، ولم تكن ألفاظ العلماء لتناسب هذا النفس البدوي القوي الذي تميزت به مختلف مستويات البناء الشعري في كل درعية، ولذا يفاجأ الدارس بأن الشيخ كاد يتجنب فيها مصطلحات العلماء تجنبًا مطلقًا لأن ما ورد منها جد قليل، والقليل الذي جاء به فيها كان شاحب الاصطلاحية في جله بالقياس إلى حداثة ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين وحضريتها.

ولعل أدل ما جاء به فيها على العلوم الحادثة بعض ألفاظ علماء التصريف والعروض في قوله:

فلو كان المثقفُ جملة اسمٍ
أبى الترخيم صار حروف هاجِ
كبيت الشعر قطعه لوزن
هجين الطبع فهو بلا انتساج[2]

أما ما سوى ذلك فقد اختاره من الألفاظ التي استعارها العلماء من المعجم اللغوي الذي تداولته العرب في حياتها الاجتماعية والدينية قبل حدوث العلوم، كالدية والمهر في قوله: (ما بذلت في دية ولا مهر)[3]، وكالاغتسال في قوله:

---

(١) انظر س. ز / شروح: ص ٧٤٦ – ٧٥٠.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٧٣٦ – ١٧٣٧.
(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٧٤.

كمغتسل أعلى جمادى ببارد

وما سجل ماء حين يفرغ سائح[1]

أو التيمم توخيًا للطهارة عند فقد الماء، في قوله:

وتوهم أني لا يجوز تيممي

على قربها والأرض صاد جميعها[2]

ولا يخرج عن هذا الحكم ما استعمله من أسماء الكواكب كالمريخ وزحل[3]، فأسماء النجوم والجواري الخنس والأبراج والأفلاك والأنواء كانت من المفردات التي تداول بها العرب معارفهم الفلكية، وتناقلوها قبل أن تأخذ صورتها العلمية الجديدة في عصور التلاقح الثقافي.

لقد جعل الشيخ الجملة الشعرية في الدرعيات مستغنية ببداوتها المفرطة عن اصطلاحات أهل الفنون والصناعات، فشحبت فيها الدلالات الاصطلاحية التي كانت قد برزت منسجمة مع عناصر البناء الشعري الأخرى في سقط الزند، ولذلك استجيدت وقبلتها الغرائز، أما الإسراف الذي عيب عليه فيظل مقصورًا على لزومياته التي صاغها صياغة فكرية لا شعرية، فشغل معجم العلماء والحكماء فيها حيزًا واسعًا هو حقه الفطري[4].

IV – تفاعل الدلالة المعجمية واللفظ: يشغل تفاعل مبنى الوحدة المعجمية ومعناها حيزًا واضحًا في تصور أبي العلاء للمعجم الشعري، لوقوفه المطرد – وهو يتعرض لأشعار الفحول والحذاق – عند العلاقة التي تربط اللفظة بمعناها.

فالغالب على هذه العلاقة أن يكون اللفظ مساويًا لمعناه مطابقا له، لكن هذا التطابق يختل في بعض الاستعمالات، فتصبح العلاقة بينهما تفاعلًا معجميًا متفاوتًا

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٢.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٩٢.
(٣) في مثل قوله: أخذت من المريخ وقدة شرة... إذ ناسبت زحلًا ببرد طباعها. نفسه / نفسه: ص ١٩٨٣.
(٤) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ٢٠٥.

تتسع فيه حدود المعنى بالقياس إلى اللفظ أو تضيق، وأعني بالتفاوت أن هذه العلاقة قد تنحرف عن صورة التطابق إلى طرف يضيق فيه اللفظ ويتسع المعنى، أو إلى طرف مناقض له يتقلص المعنى فيه ولا يشغل إلا حيزًا محدودًا من حقل التطابق، وتعد الخبرة بأوجه هذا التفاعل المعجمي لدى الشيخ شرطًا في تأويل دلالات الجمل الشعرية وتأويل معانيها.

١ - **اتساع المعنى المعجمي وضيق اللفظ:** يستعمل النقاد مصطلح الاشتراك اللفظي للإشارة إلى الاتساع الدلالي الذي تتعدد به المعاني المعجمية داخل اللفظة الواحدة، وينشأ الاشتراك لغويًا في صورته الغالبة من انتساب عدة حقول دلالية إلى جذر اشتقاقي واحد وبنية صرفية واحدة، كلفظة الخليل[١] يعنى بها الصديق والفقير، ولغة التفاهم لا تحتمل مثل هذا الالتباس لإخلاله بما يتطلبه الكلام المراد منه الإفهام من جلاء وقرب إفادة.

ويمكن أن نرد ظاهرة الاشتراك هذه - هي والترادف - إلى تعدد اللغات العربية واستقلالها قبل ذوبانها في اللغة العربية الفصحى بعد نزول الوحي، كما يمكن أن نعتبرها أصلًا في الاستعمال، لكننا نجد في بعض الاختيارات المعجمية ما ينبئ بأن من تحدثوا بها قد أحسوا بالالتباس الذي يجر إليه الاشتراك اللفظي، فحاولوا في عصر من العصور تجاوزه بالتصرف في الصيغة الصرفية لنفس الجذر الاشتقاقي لإحداث الفروق الدلالية كالهم والهمة والهم، أصلها واحد إلا أنهم استعملوا الأول في ما يكره واستعملوا الثاني في ما يحمد والثالث للشيخ الفاني، أو تَجاوُزَه بمراعاة إبدال حروف الكلمة كجعلهم اللثام لما كان على الفم واللفام لما كان على الأنف[٢]، أو بوضع لفظة أخرى لأحد المعنيين كجعل بعضهم السانح[٣] لما يتيمن به والبارح لما يتشاءم به.

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٢٣.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٠٩.

(٣) انظر لسان العرب: مادة «سنح».

ويتبين من تتبع دلالات بعض المفردات أن محاولة التخلص من لبس الاشتراك كانت تؤدي إلى ظهور نمط معجمي جديد يمكن وصفه بالمعجم المرتبك، لتحول المعنى فيه إلى محمول يتأرجح بين لفظتين أو أكثر كالفوم، قال الفراء: «هو الثوم المعروف، وقال غيره: الفوم الحنطة، وقيل: بل السنبل»[1]، وكالسنيح «يختلف فيه، فقوم يجعلونه للسعد ومنهم النابغة، ويجعلون البارح للنحس، وقوم بضدهم»[2].

وإذا كان الشعراء قد وجدوا في الألفاظ المشتركة ما مكنهم من إغناء النسق البديعي بالمجانسات اللفظية، فإن مراعاة النقاد الأصل الإفهامي في الوحدات المعجمية جعلهم يضعون حدودًا[3] تفصل بين المشترك المحمود وهو التجنيس، وبين المذموم المستقبح وهو الذي يكون محتملًا لتأويلين أحدهما يلائم المعنى المقصود، «والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد»[4]إلا أن يزيل الشاعر اللبس بمعنى آخر، لأن من أوصاف الكلمة المستعملة في الشعر أو الترسل «ألا تكون مشتركة بين معنيين أحدهما يكره ذكره، وإذا وردت وهي غير مقصود بها ذلك المعنى قبحت، وذلك إذا كانت مهملة بغير قرينة تميز معناها عن القبح، فأما إذا جاءت ومعها قرينة فهي لا تكون معيبة»[5].

وقد يكون المقام والغرض قرينة كالمدح في قول البحتري:

ساروا وسادهم الأغر محمدُ

بخلال أبلج في الهزاهز أبلجِ

فالأبلج معناه المتكبر، و«الكبر مما يوصف به الرؤساء، يريدون أنه يتعظم على أعدائه، فإذا نفاه الرجل عن نفسه فإنما يريد التواضع... وربما قالوا الأبلج البذئ. وهذا لا يدخل في بيت أبي عبادة لأنه مدح والبذاء مذموم»[6].

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٠٩.

(٢) الفصول والغايات: ص ٣٠٦.

(٣) انظر العمدة: ٢/٩٦.

(٤) نفسه: ٢/٩٦.

(٥) المثل السائر: ١/١٨٥.

(٦) عبث الوليد: ص ٧١ – ٧٢. وانظر بيت أبي عبادة في ديوانه: ١/٤٠١.

إن الاشتراك الذي قد يبلغ أحيانًا درجته القصوى في التلبيس عندما تكون الكلمة من الأضداد التي يدل فيها اللفظ على المعنى ونقيضه[1]، يعتبر حاجزًا لغويًا يمنع المتلقي من أن يتبين المعنى الذي يدل عليه الكلام الشعري، وهو ما يجعل الشعراء يقيدون الاستعمال بقرائن أو تفسير يزيل الالتباس كقوله هو نفسه موضحًا «أذال» في وصفه الدرع:

وتلك أضاة صانها المرء تبع
وداود قين السابغات أذالها

ولم تلق هونًا بالإذالة إنما
مرادي وفى ذيلها وأطالها[2]

وقوله مخصصًا معنى عاسل في وصفه لها أيضًا:

ماذية هم بها عاسلُ
من القنا لا عاسل من هذيلِ[3]

أو كقوله في اللزوم مميزًا بيت القريض من بيت السكنى:

بيوتٌ فمهدوم يرى ومقوضٌ
بكسر وبيت من قريض له كسرُ[4]

أو منبهًا على معنى راع في لزومية أخرى:

راعتك دنياك من ريع الفؤاد وما
راعتك في العيش من حُسن المراعاة[5]

---

(١) انظر ما ألفه الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ضمن: ثلاثة كتب في الأضداد.
(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٧.
(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٣١.
(٤) اللزوم: ٤١٦/١.
(٥) نفسه: ٢٢٧/١.

لكن تتبع استعماله لهذا النوع من الألفاظ يكشف عن أنه كان يعتمد عليه كثيرًا في بناء جمله لا لتنويع ضروب التجنيس فحسب، ولكن لتقوية لعبة التعمية والإلغاز التي جعلها ركنًا[1] في بناء معانيه، فالاشتراك يكسب اللفظة هيولانية معجمية تضمن للمعنى الشعري ميتامورفوزية دلالية تجعله بقابليته للتأويل المفتوح يتعدد ويتنوع فيتجدد، إلا أن الغاية من استثمار هذه الهيولانية تختلف باختلاف المراحل الشعرية ودواوينها.

ففي السقط يأتي الاشتراك لغاية تعجيبية تقوي الفاعلية التخييلية للجمل الشعرية وتزيدها تأثيرًا كما يتجلى من اشتراك لفظة الفرقد في قوله:

وكيف تنام الطيرُ في وكناتها

إذا نصبت للفرقدين الحبائلُ

فقد ذكر الحبائل إحكاما للصنعة وتقوية للتعجيب، «لأن الفرقد لفظة مشتركة يسمى بها الكوكب وولد البقرة الوحشية»[2]، وكذا من اشتراك لفظة الغرار في قوله:

تدوس أفاحيص القطا وهو هاجدٌ

فتمضي عليه ولم تقطع عليه غرارا

فالغرار لفظة مشتركة يسمى بها حد السيف ويسمى بها النوم القليل[3].

وينحو الشيخ بالمشترك في درعياته نفس المنحى الفني التعجيبي مع شبه إسراف جرته إليه رغبته في تقوية بداوتها بالإغراب والتعمية الفنية الملغزة كقوله:

كهلال الحياة أو كقميصٍ

لهلال الحيَّات غير مجوب[4]

---

(١) انظر ما تقدم: مبحث المعاني الشعرية، وانظر شرح الخوارزمي: ص ٨٩٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١٦٨.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٥٢٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي: ص ٦٣٣. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨٢.

أو قوله مغربًا في تجميع المشتركات:

أأتـــرك الــرجــع وأبــغــي الـرجـعـا

رد شــبــا الــنــبــع وخــيــل نـبـعـا

جـيـب عـلـى ذي الـسـمـع يـحـكـي السمعا

فــي الـطـبـع مـنـهـا أن تـظـن طـبـعـا[1]

أما اللزوم فإن الاشتراك يكتسي فيها لخصوصيتها الأخلاقية مظهرًا تواصليًا يحل فيه الاهتمام بالإفهام محل العناية بالتعجيب والتخييل، رغم التشابه الظاهري بين جمل السقط والدرعيات وبين جمل اللزوم من حيث استثمار فاعلية الاشتراك المعجمي.

فمعاني اللزوم أتت – كما صرح بذلك الشيخ نفسه – للوعظ والتذكير وإيقاظ الغافلين، وهي غايات تقتضي الإبانة التي تقرب المتلقي من الموعظة وتجلو له المقصود مخلصًا من كل لبس، والاشتراك اللفظي لا يسمح بذلك إلا إذا قيد بما يزيل التباسه من شروح وقرائن، وهذا ما يفسر حرصه في استعمال المشترك في لزومياته على الإبانة عن مقصوده داخل البيت نفسه حتى لا يفهم من كلامه إلا مضمونه الأخلاقي المقصود، كما يتبين من شرحه معنى السليم في قوله يذم الدنيا:

إنــي ذممـتـك فـاشـهـري أو أشـرعـي

لا أرهـــب المـعـمـود والمــركـــوزا

عـشـتُ الـسـلـيـم ومـا عـنـيـت سـلامـةً

لـكـن بـسـمـك مـرهـقًـا مـنـكـوزا[2]

ومن تقييده معنى أقصرت والمعصرات في قوله:

أقـصـرت مـن قـصـر الـنـهـار وقـد أنـى

مـنـي الـغـروبُ ولـيـس لـي إقـصـارُ

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٤ – ١٨٦٦. الرجع الأول: المطر، والثاني: العائد والمنفعة. والنبع: سهام شجر النبع، والثاني: عين الماء. والسمع: الصيت الحسن، والثاني: ولد الذئب من الضبع. والطبع: الطبيعة، والثاني: النهر.

(٢) اللزوم: ١/ ٦٢٧.

والمعصرات من الخراد عواصفُ

كالمعصرات صنيعها إعصارُ(1)

إلا أن مثل هذا التوضيح المزيل للبس - عوض أن يأتي في نفس اللزومية - يأتي أحيانًا في لزومية ثانية، لاحقة لأخرى سابقة تعمد فيها أن لا يزيل الالتباس الذي يؤدي إليه الاشتراك، كما يدل على ذلك قوله يشرح معنى صفوًا الذي كان قد وصف به النساك من قبل:

آليت أثني على قوم بنسكهم

وقد تكشف سهل الأرض عن غدر

إن قلت صفوًا بإلغاز فمعتمدي

صفوًا من الصف لا صفوًا من الكدر(2)

واعتراف الشيخ بأنه يلغز باستعمال بعض الألفاظ عن معان أخرى غير التي تفهم من الكلام يكشف عن الوجه الثاني لاستعمال الألفاظ المشتركة في لزومياته، فديوانه هذا - رغم منحاه الأخلاقي الوعظي - قد ضمن من الآراء والأحكام التي قاده إليها التساؤل الحائر والتأمل العقلي ما وضع صاحبه موضع التهمة، ولم يكن الشيخ يجهل خطورة بعض أقواله التي تبدو تجرؤًا على المقدسات الدينية وقذفًا لحكام عصره وعلمائه وقضاته ونساكه، ولاتقاء الأذى الذي تجره مثل هذه الجرأة على صاحبها لم يكن له إلا اللجوء إلى مختلف اساليب التعمية والإلغاز، وكانت الهيولانية التي يوفرها الاشتراك اللفظي أهمها، وأعني بذلك أن لجوءه إلى اللفظ المشترك كان يحول دون الوضوح الدلالي الذي تفرضه الألفاظ الصريحة المعنى، ويلزم المتلقي بقبول كل التأويلات المقترحة دون أن يرجح بعضًا منها على الآخر إلا التأويل الذي يحتمي به الشيخ ردًا للتهمة فإنه يكون أقواها، لأنه الأدرى بالمقصود الذي أراده كما

(1) اللزوم: ١/٤٥٢.

(2) نفسه: ١/٥٣١. وقد جاء قبل ذلك بصفوا في قوله: طلبت للعالم تهذيبهم... والناس ما صفوا ولا هذبوا. نفسه: ١/١٠٧.

يتضح من قوله يشرح مراده من ذكر النسر رادًا على من نسبه إلى الإلحاد وإنكار البعث واعترض عليه في ما قاله في بيتين لزوميين[1]: «إن ادعاء المنكر هذا البيت أنه دليل الإلحاد لمن المنكرات، كما يدعى للثمامة أنها تشبه النخلة وللذرة أنها من آل الدرة، وإن هذا البيت لعارٍ مما زعم كما عري النصل من اللباس والغصن في الشتوة من الأوراق، وإنما الغرض أن العالم يهلك جيلًا بعد جيل، ويزول قرنًا في إثر قرن كما جاء في الكتاب العزيز: [وعادًا وثمودًا وأصحاب الرس وقرونًا بين ذلك كثيرًا].

والمراد أن نسرا الذي ذكره الله سبحانه في القرآن عند قوله: [ولا يغوث ولا يعوق ونسرا] - وهو فيما يروى قبل نوح بزمن طويل - كان يسجد له قوم، ويطلع عليهم النسر من النجوم، فهلكوا كما هلك غيرهم من الأنام... ولا ريب أنه كان من الطواغيت»[2].

لكننا نعثر رغم ذلك على أبيات يمكن أن يُفسر استعمالُ المشترك فيها بأنه رواسب فنية من مرحلة السقط، تسللت إلى اللزوم دون أن تكون لها غاية إلا لعبة التعمية نفسها كما يتبين من قوله:

غدا ابن عجوز لها مائرًا
فقد صادف ابنة ظل عجوزا

أجازت عليه بنات لها
فعاقت ركائبه أن تجوزا[3]

وقوله:

يقولون مسك الجفر أودع حكمةً
إذا كتبت أطراسها ملأت جفرا[4]

---

(١) المقصود قوله في اللزوم (٤١٦/١): وإن رجالًا كان نسر لديهم... إلهًا عليهم قبلنا طلع النسر
حياة كجسر بين موتين أول... وثان وفقد الشخص أن يعبر الجسر.

(٢) زجر النابح: ص ٥٨ - ٥٩. وانظر الآية ٣٨ من سورة الفرقان، والآية ٢٣ من سورة نوح.

(٣) اللزوم: ٦٢٧/١. والعجوز الأولى: المرأة المسنة، والثانية: الخمر المعتقة.

(٤) نفسه: ٤٨٥/١.

ويلحق بالاشتراك التغليب[1] المعجمي الذي يكتفى فيه عند التثنية بلفظ معنى أحد المفردين للدلالة على الثاني، كقولهم العمرين وهم يقصدون أبا بكر وعمر رضي الله عنهما والثقلين يريدون الإنس والجن،... والأسودين والقمرين يريدون[2] الليل والنهار والشمس والقمر.

ويبدو توظيف الشعراء للتغليب محدودا لضيق حقله، واقتصار الاستعمال فيه على مفردات مشهورة قلما يتجاوزونها إلى غيرها، وما يستعملونه منها يكاد من حيث معجميته لا يخرج عما يتداول في مطلق المنثور كما يتبين من قول الخوارزمي مفسرًا مراد الشيخ من الشفقين في بيت السقط:

فهما في أواخر الليل فجرا
ن وفي أولياته شفقانِ

: «الشفقان من أول الليل كالفجرين من آخره... ومن قبيل ما نحن بصدده الأسودان على قول من فسرهما بالليل، والنهار والقمران»[3].

ومن ذلك قول الشيخ مريدًا الشام والجزيرة:

حملت من الشامين أطيب جرعةٍ
وأنزرها والقوم بالقفر ضلال[4]

وقوله:

تمد لتقبض القمرين كفًّا
وتحمل كي تبذ النجم زادا[5]

(١) انظر رسالة الهناء: ص ٨٦ – ٩٤، حيث يتلاعب أبو العلاء بالدلالات المعجمية لبعض الألفاظ المغلبة، كالقمرين والزهدمين والحنتفين والحرين والعبدين، وانظر الفصوص: ١/٧٨ – ٨٢.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١ – ٤٤٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٤٤١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) س. ز / شروح: ص ١٢١٦.

(٥) نفسه / نفسه: ص ٦٠١. وانظر قوله في (ص ٤٦٧): عش فداء لوجهك القمران.

وينبه الشيخ على أن تغليب الكثير على القليل أسهل من تغليب المفرد على نظيره في التثنية، ومن الكثير المغلب لديه قول أبي تمام: (....السبعة الشهب)، إذ «لا يعرف أن الشمس جعلت شهابًا في كلام قديم، ولكنها لما جاءت مع الستة التي تسمى كلها شهابًا جعلت مثلهن، وكذلك القمر لغلبة ما كثر على ما قل، وهذا أسهل من قولهم القمران يريدون الشمس والقمر»[1].

وقد يسوغ تحسين الكلام ذلك فيسهل في التثنية «لأن خفيف الاسمين غلب الثقيل، وكم لفظ لا يحسن وإن قيل»[2].

٢ - **ضيق المعنى واتساع اللفظ**: يضيق المعنى المعجمي خلافًا لما تقدم ويتسع حقل اللفظ، فتبرز الصورة القصوى للطرف الثاني متمثلة في الترادف الذي تكون فيه الألفاظ المتعددة دالة على معنى واحد، وقد بدا هذا التفاوت بين حيز اللفظ والمعنى لبعض العلماء نوعًا من الحشو المعجمي المنافي للغاية من البيان[3] الذي وضعت الألفاظ من أجله، فسعوا إلى إبطال القول بالترادف بالبحث عن الفروق[4] الدلالية التي تثبت أن ما يوصف بالمرادف ليس إلا خلطًا بين ألفاظ وضعت في أصلها للدلالة على معان مختلفة، وإن تشابهت مراجعها وتقاربت معانيها.

ولا يبدو للترادف من حيث دلالة الألفاظ المترادفة أي تأثير في البناء الفني للمعاني لأنها تتساوى كلها في دلالتها على نفس المعنى، لكن اختلاف مسموعها اللفظي يجعل لها رغم ذلك وظيفة فنية ثانية تخدم البناء الصوتي للجملة الشعرية،

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٢/١. والمراد قول الطائي: والعلم في شهب الأرماح لامعة... بين الخميسين لا في السبعة الشهب.

(٢) رسالة الهناء: ص ٩١.

(٣) انظر نقد النثر: ص ١١.

(٤) انظر كتاب الفروق للعسكري: ص ٨ - ١٠. وانظر الباب الأول الذي خصصه للإبانة «عن كون اختلاف العبارات موجبًا لاختلاف المعاني في كل لغة»: ص ١٠ - ١٦.

فاختلاف حروف المفردات المترادفة يتيح للشاعر اختيارات صوتية متنوعة، يتجنب بها عيب تكرار نفس اللفاظ إذا عاد إلى نفس المعنى، لأن اللفظين إذا اختلفا «جاز أن يذكرا في الشيء الواحد وأن اتفق المعنيان»[1]، وينأى بها عما يستثقل ويستقبح[2]منها كاطلخم وجفخ بالقياس إلى اشتد وفخر، كما يمكنه من إحكام بناء إيقاع الجمل العروضية ونغم قوافيها إذا وردت في حشو البيت أو أخره.

وتبدو أشعار أبي العلاء كغيرها مليئة بالمفردات التي تتعدد مرادفاتها.

وقد ذكر الشيخ من مظاهر تقلص المعنى بالقياس إلى اللفظ وجذره الاشتقاقي صورًا معجمية مضيقة الاستعمال، يكون فيها المعنى المستعمل مقيدًا بصيغة صرفية أو حال نحوية محددة لا يتجاوزها خلافًا لما تكون عليه معظم المفردات كقولهم «الأروع» أي الرجل الذي يروع الناظرين بجماله، ولا يقال ذلك للمرأة، «ويقال ناقة روعاء ومهرة روعاء، ولا يقال جمل أروع ولا مهر أروع»[3].

وهو بوقوفه عند هذه الدقائق اللطيفة التي يتبين فيها أن معنى اللفظة قد يشطر شطرين يستعمل أحدهما في حقل دون الثاني، فإذا خرج الاستعمال إلى حقل جديد استعمل الثاني دون الأول، يخالف ما جاء في بعض المعاجم، ففي أساس البلاغة نجد: «رجل أروع وامرأة روعاء، وناقة روعاء»[4]، وفي الصحاح نجد: «امرأة روعاء بينة الروع»[5]، لكنها مخالفة تؤكد أن نظرته إلى المعجم كانت نظرة شعرية/نقدية تتجاوز التصنيف المدرسي إلى الغوص على خبايا التفاعل الدلالي اللفظي في الوحدات المعجمية، لمعرفة حدود سلطة اللفظ أو المعنى في الاستعمال الشعري.

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٢٤.

(٢) المثل السائر: ١/ ١٦٤.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٤١

(٤) أساس البلاغة: ص ١٨٤، مادة « روع «.

(٥) الصحاح: مادة « روع «.

وتتجلى هذه المعرفة المدققة واضحة في وقوفه المطرد عند هذا النوع من التقلص الدلالي للجنر المعجمي[1]، فالعزم - مثلًا - «إجماع الرجل على الأمر وجده فيه، قال بعض الناس إن العزم القطع، وهو راجع إلى المعنى الأول كأنه قطع الأمر عن غيره، إلا أنه لم يحك أحد عزمت الحبل أي قطعته ولا عزمته بالسيف، ولا يجوز ذلك.

قال النابغة:

جبال ودحان حتى لا يحلّ لنا
لهو النساء وإن الدين قد عزما

أي قطع عن ذلك»[2].

واليعامل جمع يعملة، «وهي الناقة التي يعمل عليها في السفر، وقلما يقولون للذكر يعمل، إلا أنهم استعملوا اليعمل في صفة الظليم»[3].

ولا يجد الشيخ تفسيرًا قريبًا لمثل هذا التفاوت المعجمي، فبعض الألفاظ تطوع بالاستعمال حتى تصبح دالة على معناها الأصلي وغيره، كلفظة أهل «تأتي للجمع والآحاد رغم كون أصلها للجمع، كما أن الصديق والأمير يستعملان للمفرد والجماعة رغم كون الأصل للأفراد»[4]، وبعضها يحصر استعماله داخل حقل دلالي مضيق فيصبح كالمهمل، فصنعاء «اسم قديم ولم يستعملوه إلا في هذا البلد، ولم يقولوا امرأة صنعاء ولا غير ذلك، فيجوز أن تكون كلمة موضوعة لم يستعمل منها مذكر، ويحتمل أن يكون أصلها أن تجرى على أفعل، وتُرِك استعماله كما قالوا درع حصداء ولم يقولوا حديد أحصد...»[5].

---

(١) قارن بما نقله أحمد تيمور من الأبنية المماتة في السماع والقياس: ص ٢٨.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٠٦/٢.
(٣) نفسه: ٣٧/٢.
(٤) رسالة الغفران: ص ٤١٦ - ٤١٧.
(٥) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٦/١.

ويبدو أن المراد النقدي من هذا التدقيق كان اقناع المتلقي بأن الوحدة المعجمية في الشعر لا تدل دائمًا على كل المعنى الذي يتبادر إلى الذهن، لأن التخصيص يوجه اللفظة نحو معنى محدد لا يجوز أن يفهم منه سوى المخصوص، وقد تختلف مجالات التداول فيكون الشارح الناقد – قبل التأويل – مطالبًا بمعرفة أجناس الكلام التي يبدأ عندها تخصيص المعنى أو ينتهي، فهو مثلًا يذكر البيض في قوله:

وتحسدك البيضُ الحوالي قلادة

بجيدك فيها من شذا المسك تمثالُ

إلا أن المراد بذلك «ههنا النساء، ولم يرد بياض اللون لأنه لا معنى لتخصيصه البيض من النساء دون السمر»[1].

والمعروف في لفظة الحدائق أن تستعمل في النخل والكرم، أما «في الكتاب العزيز فمخصوص بها النخل»[2].

وكان الناس في عصر الشيخ يخصون باليراع قصب الأقلام وحده كما يتبين من قوله هو نفسه:

دع اليراع لقومٍ يفخرون به

وبالطوال الردينيات فافتخر[3]

أما «في الشعر الأول فالمراد به القصب مطلقًا»[4].

ولم يكن الشيخ في سقطياته في حاجة إلى الكشف عن الأبيات التي جاءت فيها الألفاظ مخصصة المعنى، لأنه لم يخض في غير ما خاض فيه الشعراء، وإن كان قد آثر بعد توبته من الشعر أن يصرف معاني الغلو في الآدميين وألفاظه إلى الله وحده سبحانه.

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٢٤٢.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ٢٤ – ٢٥.

(٣) س. ز / شروح: ص ١٥٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٤.

أما اللزوم فقد أجبره خوفه من أذى خصومه على أن يذكر بعض ما جاء به فيه على الخصوص إيضاحًا للمقصود، كقوله يرد على من أنكر عليه قوله:

كــذب يــقــال عــلــى المــنــابــر دائــمًــا

أفـــلا يمــيــد لمــا يــقــال المــنــبــرُ

: «والمنابر هاهنا ليست على العموم، وإنما هي المنابر التي يذكر عليها أهل الجور»[1].

ومثل ذلك ما خرج من لفظه على العموم كما يتبين من قوله بشرح «لم تعد» ردًا على من اعترض عليه في قوله:

إذا نــفــرت نــفــسٌ عــن الجــســم لــم تــعــد

إلــيــه فــأبــعــد بــالــذي فــعــلــت نــفــرا

: (... فلو قال قائل: الناس يأكلون الجراد، لعلم أنه لا يعني بذلك جميع الناس، واللفظ قد خرج على العموم. وكذلك إذا قال: «الناس يطوفون بالكعبة» فقد صدق، إلا أن الطواف إنما يفعله من يحج، وفي العالم رجال كثير لم يصلوا إلى ذلك. ويقول القائل: الأئمة تخطب على المنابر فيخرج اللفظ على العموم لكل الأزمنة، وإنما يراد الجمع والأعياد وما تحدث فيه الخطابة كخسوف القمر وكسوف الشمس والاستسقاء.. والمعنى أن النفس إذا نفرت عن الجسم لم تعد إليه في الدنيا الزائلة، فإذا أمرها الله سبحانه فإنها العائدة بلا ريب، فهذا من تعليق الأخبار بما يترك ذكره من الأزمنة والأمكنة.. وقد يحتمل أن يجيء في الكلام: إذا نفر الظبي من كناسه لم يرجع إليه، يراد به من يومه أو في ليلته، ولا يحكم بأنه غير راجع إليه آخر الدهر....)[2].

---

(١) زجر النابح: ص ٨٢. وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٤٨.

(٢) زجر النابح: ص ٩٧ - ٩٨. وانظر البيت في اللزوم: ١/٤٨٥.

والملاحظ أن كثيرًا من ردوده الحجاجية في زجر النابح مبنية على التنبيه على مواطن التخصيص والتعميم في استعمال اللفظ.

ونخلص من كل ما تقدم إلى أن المكون المعجمي في الجملة الشعرية مستقل لدى أبي العلاء ببعض خصوصياته عن المعجم في الكلام الذي يتفاهم به وإن كان منتسبًا إليه، وقد تبين أن نمطية هذا المكون تختلف باختلاف الدواوين والمراحل الشعرية التي نظمت فيها.

ولعل النمط الذي لا يحس المتلقي بتغيره في دواوينه كلها هو النقاوة المعجمية، فالمتتبع لمختلف الألفاظ المفردة التي أتى بها في دواوينه ينتهي متيقنا إلى أنها نزهت كلها عن معاني الفحش والهزل الماجن، فاصطبغت بنقاوة لم تفارق نظمه في أية مرحلة من حياته الشعرية.

ولا يبدو ذلك مستغربًا، فالزهد والعفة والأخلاق التي شهر بها، وكذا الفكر الأخلاقي الوعظي الذي أثر عنه، سمات قد تدفع الدارس إلى أن يعد نقاوة معجمه الشعري نتيجة ضرورية لتخلقه، ورغم دلالة لزومياته وكثير من مؤلفاته على صحة هذا التفسير، تظل دلالة هذه النقاوة في مرحلة الانتساب إلى الشعرمستقلة بخصوصياتها الفنية، فالعفة الشعرية التي كان تباديه يلزمه بها كانت تفرض عليه كما أوضحت من قبل تنزيه سقطياته عن كل معاني الفحش وألفاظه، وهو ما يجعل النقاوة في معجم السقط ذات دلالة فنية محضة غير متأثرة بالسلوك الاجتماعي للشاعر.

وعند ما نقيس هذه الخصيصة بالتحولات التي عرفها منجزه الشعري ننتهي إلى أنها في السقط فنية وفي اللزوم أخلاقية وفي الدرعيات أخلاقية فنية.

ومثلُ النقاوة المعجمية في الالتباس والتأرجح بين التفسير الفني وغيره التنميطُ الدلالي، والمقصود به مجموعة من المعاني المعجمية تميزت بظهورها المتردد في كثير من جمله الشعرية، كالماء والسراب والسماء والبيداء والليل والنار والنجوم والكواكب والسعد والغراب والموت والفناء والقبر والدنس والعهر والشر والظلم وسفك الدماء ......

وقد حاول بعض الدارسين أن يجد لهذا التردد الدلالي تأويلًا نفسيًا أو فكريًا[1] جامعًا تفسر به عودة الشيخ المتكررة إلى معان معجمية بعينها، لكن صحة بعض التأويلات بالقياس إلى اللزوم لا يجعلها مقبولة عند الخروج إلى السقط أو الدرعيات، فالمقارنة المتأنية بين ما تردد منها فيهما وما تردد في اللزوم تكشف عن أن تكرارها في الأولين كان لغاية فنية تصويرية، ولذا نجدها تشترك في معظمها في كونها تنتسب إلى حقل المعاني المعجمية الجاهزة التي يعتمد عليها الشعراء في بناء التشبيهات والصور الشعرية الحسية المتداولة، كتشخيص الشباب والمشيب الذي لا يكاد يستغني عن دلالات الغراب والليل والنهار والكواكب وغيرها من المرئيات البيضاء، كما يتبين من مثل قوله:

خبريني ماذا كرهتِ من الشيـ
ـبِ فلا علمَ لي بذنبِ المشيبِ
أضياءَ النهارِ أم وضحَ اللؤ
لؤِ أم كونه كثغرِ الحبيبِ[2]

أما اللزوم الذي كان النفس الفكري فيه هو الغالب، فالتنميط المعجمي فيه ذو مظهر أخلاقي تأملي لا علاقة له بالتصوير الفني التعجيبي، لأن الجملة في هذا الديوان وإن كانت منظومة عروضيًا ذات منحى إفهامي بعيد عن المنحى الشعري التخييلي في جمل السقطيات والدرعيات.

ثانيًا - التفاعل والتعارض:

يتبين من التزام الشعراء المحدثين بالأقيسة النحوية والقواعد المعيارية في بناء قسم كبير من جملهم الشعرية، ومن اعتماد علماء النحو في عصور التدوين العلمي على أشعار الفصحاء لاستنباط قواعد النحو العربي، أن البناء النحوي للجمل في

---

(١) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٠٧، وانظر الفكر والفن، ص ٣٩٧ - ٤١٦.

(٢) س. ز /شروح: ص ٢٠٣٣. وانظر قوله: شاب الدجى ... نفسه: ص ٤٣٨.

الشعر لا يختلف من حيث قوانينه عن نظيره في مطلق الكلام، لكن ما يمنح الجملة النحوية الشعرية خصوصياتها ويميزها من غيرها كما يستفاد من حديث قدامة عن إئتلاف العناصر المكونة للشعر(١)، كون تفاعلها مع عناصر الجملة الايقاعية النغمية يبدأ فور استهلال الشاعر للنظم وبدئه في وزن الكلام وتقفيته، وتظهر نتائج هذا التفاعل في بعض التغيرات التي تتكيف بها الجملة النحوية وعناصرها مع ما يستدعيه البناء الايقاعي العروضي والنغمي القافيِّ دون أن تبتعد عن قوانينها النحوية، وهي تغيرات كانت تغري البلاغيين فيستطرفونها، ولم تكن تزعج النحاة فسكتوا عنها ولم يتصدوا لها، إلا أن هذا التفاعل كان يكتسي أحيانًا مظهر تعارض وتنافر صريح بين الشقين النحوي والايقاعي النغمي، فيخرج الشاعر إلى مخالص أسلوبية لا يرتضيها العلماء فينكرونها على الشاعر، أو يقبلون بعضها مقيدين استعمالها بشروط لا يجوز للشعراء الإخلال بها.

وإذا كان الشذوذ والضرورة يعدان من أهم مظاهر حدة التفاعل بين النسقين النحوي والايقاعي النغمي التي اهتم بها النحاة، فإن الاستثمار النحوي للحيز العروضي يعد من مظاهر التفاعل الخفية التي لم يعن بها إلا النقاد في بعض المصنفات الخاصة بصناعة الشعر وقوانينها.

ويتجلى من تتبع الشيخ لمستويات التفاعل والعدول واستثماره لها في منجزه، أن الضرورة لديه لم تكن إلا وجهة أسلوبية واحدة من عدة وجهات كان الشعراء يتحولون إليها مختارين أو مرغمين.

I - **بين الكثافة والحشو:** أجمع كثير من البلاغيين والنقاد في دراستهم للبيان العربي وعلاقة المعنى فيه باللفظ الدال عليه، على أن أبلغ الكلام ما ساوى لفظه معناه وطابقه(٢).

---

(١) انظر نقد الشعر، حيث يذكر المؤلف نعوت العناصر المؤتلفة وعيوبها.

(٢) نفسه: ص ١٧١، والعمدة: ١/٢٥٠.

واقتصر صاحبه فيه على الايجاز وتنكب الفضول[١] فجمع بين المعنى الجليل[٢] المزيز[٣] واللفظ القليل الوجيز.

ورغم احتراس بعضهم من حمل ذلك على الإطلاق بجعل الايجاز تقصيرًا إذا كان الإكثار أبلغ[٤]، تظل إجاعة اللفظ وإشباع المعنى[٥] هي الصورة المحمودة، لأن المعنى إذا أتى قليلًا بالقياس إلى كثرة الألفاظ عد ذلك هذرًا وحشوًا مذمومًا، وليس يطلب من صاحب الكلام ليجعله بليغًا إلا أن يكبح جموح اللفظ ولا يسمح له بالزيادة على معناه، لكن هذا الاختيار يظل في الشعر غير ميسر، فالتفاعل بين الجملة الايقاعية النغمية والجملة النحوية يجعل الحيز الذي يمكن أن تمتد فيه الألفاظ ومعانيها ثابتًا، فعدد الأجزاء التي يتكون منها الوزن في كل بيت تلزم الشاعر بأن يبني جمله النحوية بناء تتوالى فيه عناصرها توالي الأجزاء، إلى أن تصل إلى نهايتها في آخر البيت الذي ترسم القافية حده الأقصى، وتطويعُ عناصر الجملة لتُسايِرَ الأجزاء العروضية وتستقر عند القافية ليس متأتيًا في كل بيت، لاختلاف الأغراض والمعاني واختلاف الشعراء في القدرة على تطويعها.

وينجم عن هذا التفاعل أن البيت الشعري يكون له ثلاث صور نظرية لا يتجاوزها: أولاها صورة المساواة، وهي التي تكون فيها الجملة النحوية مطابقة للجملة الإيقاعية النغمية ومساوية لها كما يتضح من البيان الآتي:

---

(١) العمدة: ٢٤٣/١.

(٢) رسائله / عطية: رسالة الإغريض: ص ٤٠.

(٣) العمدة: ٢٤٥/١، وانظر: ٢٤٦/١، حيث ينقل وصف ابن الأعرابي للبلاغة بأنها دلالة قليل على كثير. والمزيز اللذيذ والصعب والفاضل. انظر طبعة قرقزان: ٤٢٣/١. وانظر: ٢٤٢/١ (طبعة م. د. عبد الحميد).

(٤) العمدة: ٢٤٢/١.

(٥) نفسه: ٢٤٢/١.

<table dir="rtl">
<tr><td></td><td></td><td colspan="9">الجملة النحويـة</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="4">جملة نحوية</td><td></td><td colspan="4">جملة نحوية</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="4">العناصر النحوية</td><td></td><td colspan="4">العناصر النحوية</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>البيت</td><td>=</td><td>- - -</td><td>- - -</td><td>- - -</td><td>- - -</td><td>....</td><td>-</td><td>- - -</td><td>- - -</td><td>- - -</td><td>■</td><td>القافية</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="4">الأجزاء العروضية</td><td></td><td colspan="4">الأجزاء العروضية</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="4">جملة عروضية</td><td></td><td colspan="4">جملة عروضية</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="9">الجملة العروضيـة</td><td></td><td></td></tr>
</table>

والثانية صورة التضخم الدلالي، وهي التي يكون فيها المعنى أكبر من الحيز العروضي كما يتبين من البناء العروضي الدلالي للبيت، في البيان الآتي الذي تشير فيه عبارة «فراغ دلالي» إلى اللفظ المط الذي يحتاج إليه الايقاع دون المعنى:

<table dir="rtl">
<tr><td colspan="3">معنى الجملة النحوية</td></tr>
<tr><td>أجزاء الجملة العروضية</td><td>القافية</td><td>زيادة دلالية أكبر من البيت</td></tr>
</table>

والثالثة صورة التقلص الدلالي، وهي التي يكون فيه المعنى أصغر من الحيز العروضي، كما يتبين من البناء الآتي الذي تشير فيه عبارة «زيادة دلالية» إلى اللفظ الذي يفتقر إليه المعنى، ويضيق عنه إيقاع البيت فيستغنى عنه أو ينقل إلى بداية البيت اللاحق:

<table dir="rtl">
<tr><td>معنى الجملة النحوية</td><td>فراغ دلالي</td></tr>
<tr><td>أجزاء الجملة العروضية</td><td>القافية</td></tr>
</table>

والملاحظ أن أولى هذه الصور هي الشائعة بين الشعراء والمحمودة لدى النقاد، لأن معنى البيت فيها لا يزيد على لفظه شيئًا[1] ولا ينقص، لكن الدواوين والمصادر

(١) العمدة: ١/٢٥٠.

القديمة مليئة بالأبنية الشعرية التي يبدو فيها المعنى مكثفًا وفيرًا، بالقياس إلى قلة الألفاظ التي يفرضها الضيق النسبي لحدود الجملة العروضية.

وقد يكون المقام الذي يصاغ فيه الشعر أحيانًا سببًا في اللجوء إلى هذا التكثيف، كما يعترف بذلك أحد الأدباء في قوله متحدثًا عن الوزير أبي القاسم المغربي الشاعر الأديب: «وقال لي في ليلة: أريد أن أجمع أوصاف الشمعة السبعة في بيت واحد وليس يسنح لي ما أرضاه، فقلت: أنا أفعل من هذه الساعة، قال: أنت جذيلها المحكك وغذيقها المرجب...»[1]، لكن الأشهر في صياغة التكثيف الدلالي أن يكون إظهارًا للبراعة والخبرة بالصناعة، والقدرة على تطويع الجمل الشعرية والاستثمارالسليم للحيز العروضي رغم ضيقه كما يدل على ذلك كلام ابن القارح السابق، فالعجز الذي يعترف به الوزير المغربي أمام تجميع أوصاف الشمعة كلها في بيت واحد لا يليق بالشاعر المتفرغ إلى الصناعة.

وتتنوع الأساليب التي يستعين بها الشعراء على تكثيف عناصر الجمل، ومنها لدى الشيخ إضمارها بضمير يختصر المعاني، فإذا ظهرت عظم شأنها كما هو بين من قوله تعالى: [ولو أنهم فعلوا ما يوعظون به لكان خيرًا لهم وأشد تثبيتًا][2]، فالهاء «في «به» تدل على أشياء كثيرة مما وعظوا به، ولو ظهرت لاتسع فيها القول»[3].

ولعل أشهر هذه الأساليب ركوب الجمل المفيدة القصيرة التي لا يتطلب بناؤها لفظًا كثيرًا، فالإكتفاء بركني الجملة دون قيودها وفضلاتها يجعلها مكونة من كلمتين فقط: مسند ومسند إليه، مثل «الله أكبر» في ميمية أبي تمام[4]، فإذا أضمر المسند إليه إضمارًا ظاهرًا زاد قصرها وبدت لقلة حروفها كالكلمة الواحدة، مثل «عوجوا»

---

(١) رسالة ابن القارح: ص٦٠.

(٢) سورة النساء، الآية: ٦٥.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٨.

(٤) قوله: الله أكبر جاء أكبر من جرت... فتحيرت في كنهه الأوهام. ديوانه: ١٥٢/٣.

و«حيوا» في رائية النابغة[1]، فإذا استتر الضمير كانت أقصر وصارت في ظاهرها كلمة واحدة ك: «يقول فيسمع» ... في بيت أبي تمام المشهور[2].

ويبلغ القصر غايته عندما تبنىالجملة من فعل أمر ثلاثي معتل الأول والآخر (لفيف مفروق)، فتصبح الجملة مكونة من حرف واحد فقط قد تلحقه هاء السكت أو نون التوكيد فيصير حرفين، مثل (فِ) من وفى، و(إِ) من وأى.

والأشعار القديمة مليئة بالأبيات التي بنى الشعراء جملها المفيدة على الفعل وضميره، فقصرت واجتمعت متعددة في البيت الواحد كما نجد في قول الشنفرى:

فـدقـت وجـلـت واسـبـكـرت وأكـمـلـت

فـلـو جـنَّ إنـسـان مـن الـحـسـن جـنـتِ[3]

وكذا في قول امرئ القيس:

أفـــــاد فـــجـــاد وشـــــاد فـــزاد

وقـــاد فـــذاد وعـــاد فـــأفـضـل[4]

فقد جمع في بيت واحد ثماني جمل مفيدة هي في الحين نفسه أجزاء المتقارب الثمانية.

ويبدو أن طرافة مثل هذه الجمل المكثفة قد استهوت الشعراء اللاحقين فقادتهم إلى التظرف بها واتخاذها فنًّا من فنون الصنعة الشعرية، وسبيلًا إلى التباهي بالقدرة على تطويع الجملة العروضية وجعلها تتحمل من الجمل ما يربو على عدد أجزائها، كما يتبين من قول أبي العميثل جامعًا في كل بيت عشرة جمل رغم أن أجزاء الكامل ستة فقط:

---

(١) قوله: عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ... البيت. ديوانه: ص ٢٣٣ .

(٢) قوله: يقول فيسمع ويمشي فيسرع... ويضرب في ذات الإله فيوجع. ديوانه: ٢/٣٢٦.

(٣) المفضليات: ص ١٠٩.

(٤) ديوانه / ملحق: ص ٤٧٠، والعمدة: ٢/٣١.

فاصدق وعف وجد وأنصف واحتمل

واصفح ودار وكاف واحلم واشجع

والطف ولن وتأن وارفق واتئد

واحزم وجد وحام واحمل وادفع[1]

ومثل ذلك في التجاوز العددي قول ديك الجن:

احل وامرر وضر وانفع ولن واخـ

ـشن ورش وابر وانتدب للمعالي[2]

لكن الرغبة في إظهار البراعة والتفوق قادت بعض الشعراء إلى المبالغة في تكثيف الجمل، وتجميعها داخل البيت الواحد الذي لا يتعدى بناؤه في أطول الأوزان ثمانية أجزاء، فقد بنى أبو الطيب الجمل المفيدة في أحد أبياته البسيطية من أفعال الأمر، فجاء فيه بأربع عشرة جملة جمعها قوله:

أقل أنل اقطع احمل عل سل أعد

زد هش بش تفضل ادن سر صل[3]

ثم أسرف فاختار أفعال الأمر من المعتلات، ليبلغ عدد الجمل المفيدة في بيت واحد من الطويل أربعًا وعشرين جملة، تتلاحق دون أن يفصل بينها حرف عطف يميزها بعضها من بعض فتلتبس بداياتها ونهاياتها، وتصبح كما وصفها بعض القدماء كرقية العقرب، وذلك في قوله:

عش ابق اسم سد قد جد مر انه ره فه اسر نل

غظ ارم صب احم اغز اسب رع زع د ل[4] اثن بل

---

(١) العمدة: ٢/٣٠.

(٢) نفسه: ٢/٣٠.

(٣) نفسه: ٢/٣٠.

(٤) نفسه: ٢/٣٠. وانظر في نفس الصفحة وصف البيت بأنه رقية العقرب.

ويبدو أن قصر الجمل والتراكيب كان من بين الأساليب البيانية التي لفتت انتباه الشيخ، كما يستشف من قوله مشيرًا إلى خصيصة القصر في بعض الآيات القرآنية الكريمة وهو يتحدث عن قصر الأعمار:

وهـــي قـصـيـرات كـآيـات عـبـسِ[1]

لكنه لم يستسغ - رغم حبه لأبي الطيب - تزاحم كل تلك الجمل في بيت واحد لم يتعد عدد أجزائه العروضية ثلثها، إذ لا فائدة في رأيه يجنيها السامع منه رغم وفرة جمله المفيدة: «ألا ترى هذا البيت كيف ضاق بما أودع من الكلم حتى أنكره السمع وظنه من لا يعرفه من وحشي الكلام، وليست فيه كلمة غريبة، ولكن اتصل صدور الكلم بالأعجاز فورد على غير المعتاد، وإذا خرجت إلى البيت الثاني كنت كمن أفضى بعد الأشب وخلص إلى البراح من لهب أو شقب»[2].

ويظهر من تتبع طريقة الشيخ في تكثيف بعض جمله الشعرية أنه لم يكن ينفر من تزاحمها إذا كثرت في البيت، ولكن من تزاحمها مطلقًا، ويستشف من عدم تجاوز الجمل القليلة التي كثفها في مختلف دواوينه عدد أجزاء الأوزان، أنه كان يعد البيت ضيقا بما فيه إذا نقصت أجزاء وزنه عن عدد الجمل التي اجتمعت فيه، وهذا ما يجعل المتلقي يحس في أبيات قصائده برحابة نحوية ناجمة عن اكتفائه في أغلبها بالركنين والقيود والفضلات في جملة أو جملتين، فإن زاد على ذلك لم يتعد الجملة الثالثة، إلا أن يستدعي البناء ذلك في الجمل الشرطية والحالية والمعطوفة ومقول القول، لكنه قلما يتعدى بها عدد أجزاء وزن القصيدة كما يتبين من قوله مكتفيًا بخمسة جمل في بيت وافري سداسي الأجزاء:

ولـــو قـيـل اسـألـوا شـرفـا لـقـلـنـا
يـعـيـش لـنـا الأمـيـر ولا نـــزاد[3]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٩.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٢٨٨.

أو قوله مطابقًا بين عدد الجمل والأجزاء الثمانية في بيت من البسيط:

انبه وسد فهما هم تكابده

واخمل إذا شئت أن تحظى ولا تسد[1]

ويغلب على ما جاء به من جمل مكثفة في دواوينه الثلاثة كونه يخدم الغرض والمعاني الكبرى للمنظومة، لكننا نلاحظ أن الصنعة في غير قليل منها تبدو الدافع إلى تكثيف الجمل، ويتضح ذلك من مثل قوله في السقط:

هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا

كوقفة العير بين الورد والصدرِ[2]

أو قوله في الدرعيات:

دقت وما رقت ولكنها

جاءت كما راقك ضحضاح غيلْ

والمرء يحتال ويغتال ما

عاش ويأتال بقصد وميلْ[3]

ونجد مثل ذلك في قوله في بيت اللزوم:

كريت فسرت بالكرى وحياتها

أكرت فجر نوائبا إكراؤها[4]

ويتبين من المقارنة بين الأساليب التي يستعين بها الشعراء على التوفيق بين الحيزين النحوي والعروضي للجملة الشعرية إذا كثرت معاني البيت وألفاظها، أن الاكتفاء بالضمائر لا يتأتى إلا بقيود لا تسمح بكثرة الاستعانة بها، وأن تكثيف

---

(١) اللزوم: ١/ ٣٧٣.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٥٣.

(٣) الدرعيات / شروح: ص ١٩٣٢ – ١٩٤٠.

(٤) اللزوم: ١/ ٥٥. وانظر قوله في: ١/ ٤٢١: سماحك مجهول ونحلك واضح... ومجدك ضاوي وسجمك حادر.

الجمل هو أنسبها لأنه يمكن الألفاظ ومعانيها من أن تظل مقترنة في نفس الحيز العروضي إذا ضاق بها مطولة، فإذا نفر منه ذوق الشاعر أو عجز عنه صار التوفيق متعذرًا، وأصبح عليه أن يختار بين اللجوء إلى الحذف وإسقاط بعض ألفاظ الكلام ومعانيها، أو إلى تغيير بنية الألفاظ والكلمات والنقصان من حروفها [١] كما سيتبين من حديثنا عن العدول البلاغي الدلالي والضرائر، وبين تعدي نهاية البيت إلى البيت اللاحق وتعليق معاني الأبيات المتتالية بعضها ببعض تعليقًا دلاليًا[٢] يفقدها وحدتها واستقلالها، وقد يكون الافتقار والاقتضاء فيها شديدًا فتعاب بذلك.

ويغني الشعراء عن عنت تطويع الجملة العروضية لاحتواء الجمل النحوية الكثيرةِ معانيها المساواةُ بين البناء النحوي والبناء العروضي، وتوزيع المعاني إذا زادت وكثرت على ما يتسع لها من الأبيات فلا يضيق بها، وهوالأسلوب الذي اختاره الشيخ وإن كان قد أرغم في غير قليل من الأبيات على التعليق والحذف[٣].

لكن عنت التطويع لا ينجم دائمًا - كما هو بين من الصورة[٤] التوضيحية التي تبدو فيها الجملة العروضية النغمية أكبر من الجملة النحوية - عن ضيق الحيز الايقاعي النغمي، فقد تقل ألفاظ الكلام ومعانيه فيبدو هذا الحيز واسعًا بالقياس إليها، ولا يجد الشاعر مفرًا من أن يمطط الجملة بالإكثار من عناصر الكلم، والبحث عن صور صوتية للألفاظ وأبنية صرفية تملأ الفراغ المتبقي وتستجيب لما يتطلبه الوزن وتستدعيه القافية.

والمعاني وألفاظها تكون - إذا لم تزد وتتسع بالقياس إلى الأجزاء والقافية - إما مطابقة لها بذاتها مطابقة حقيقية لا تسمح باستبدال غيرها بها إلا أن تؤدي نفس

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩ - ٢٥٠، حيث يشير المؤلف إلى التغيير والثلم.

(٢) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم، حيث الإشارة إلى التضمين والإغرام في مبحث التعليق: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٣) انظر ما يأتي، وانظر الحديث عن التعليق في ما تقدم: (البناء الكمي): القسم الثالث.

(٤) انظر في الصفحات القليلة السابقة البيان الموضح لتنازع الجملة النحوية والعروضية في حيز البيت.

دلالتها، وإما ناقصة عنها نقصانًا صريحًا في عدد الألفاظ أو الحروف، وقد تكون بين هذا وذاك حين تكون مطابقة لها مطابقة صورية لا تمنع من استبدال غيرها بها.

ويعمد الشعراء لسد الاختلال الناجم عن تقلص الجملة النحوية وضيقها إلى أسلوبين يمكن اعتبار أحدهما حشوًا مكشوفًا مالئًا للفراغ، والثاني حشوًا خفيًا قد لا ينتبه إليه.

وقد خص قدامة بمصطلح الحشو ما يحشى به البيت من لفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن[1] وعده من عيوب الشعر، وذكر ابن رشيق[2] أن قومًا يسمونه الاتكاء، وجعله مرادفًا لفضول الكلام لأن الشاعر لا يدخله في البيت ليفيد معنى ولكن لإقامة الوزن[3]، «فإن كان ذاك في القافية فهو استدعاء»[4].

وقد أشار قدامة قبله إلى مفهوم الاستدعاء، وعده عيبا حين جعل من عيوب ائتلاف المعنى والقافية الإتيان «بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت»[5]، لكنه لم يستعمل هذا المصطلح.

ويكثر حشو الكلام الشعري بألفاظ تطرد كأضحى وبات وظل وعدًا وقد وما وأشباهها، وغيرها مما قد يكره كذا وذي والذي وهو وهذا[6]، وأقصى ما يمكن أن يصل إليه الشاعر في ما يملأ به الفراغ العروضي من حشو، هو الكلمات والأدوات الملغاة التي تسمع حروفها فيستقيم بها الوزن ولكن دون أن يكون لها معنى أو عمل نحوي مثل «كان»، فهي تعمل في الفاعل أو المبتدأ، ثم تصير في بعض الأبيات من الحروف الملغاة.

---

(١) نقد الشعر: ص ٢٤٨.
(٢) العمدة: ٢/٦٩.
(٣) نفسه: ٢/٦٩.
(٤) نفسه: ٢/٦٩، وانظر: ٢/٧٣.
(٥) نقد الشعر: ص ٢٥٥.
(٦) العمدة: ٢/٧١.

ومن الأبيات التي اختارها الشيخ ليوضح فاعلية الإلغاء بيت نقله الفراء يقول فيه صاحبه:

سراة بني أبي بكرٍ تسامى
على كان المطهمة الصلابِ

«فكان هاهنا ملغاة»[١]، لأن الشاعر لا يريد بها إلا ملء الفراغ العروضي بصوتين متحركين بينهما ساكن لإقامة الوزن.

ونظير هذا الإلغاء في شعر الشيخ قوله في الدرعيات:

وحسام ابن ظالم صاحب الحيـ
ـية سمته كان بالمعلوبِ[٢]

وقد يتسلل الحشو إلى البناء من خلال بعض المعاني والألفاظ التي يأتي بها الشاعر، فتبدو كأنها أصل في بناء المعنى العام لا يستغني عنه، فإذا تؤملت تبين أنها قابلة لأن تعوض بأية عبارة غيرها، وأن مجيئه بها في البيت ليس لغاية إفهامية ولكن لإقامة الوزن، وذلك كقول أحد الشعراء:

لعمري لئن أصبحت في دار تولبٍ
يغنيك بالأسحار ديك قراقف

«فإنما قال: «يغنيك» حتى يتفق له الوزن، ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: «يؤذن لك» أو «ينبهك» أو «يطربك»، لعدل إليه»[٣].

ومن هذا الباب في الحشو لدى الشيخ قول أبي تمام:

لو كنت طرفًا كنت غير مدافعٍ
للأشقر الجعدي أو للذائد

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٢٥.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٨٨٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٥ – ٢٥٦.

فالأشقر الجعدي «فرس كان يعرف بأشقر مروان، وهو مروان بن محمد بن مروان بن الحكم بن أبي العاص، وإنما أراد أن ينسب الفرس إليه فلم يستقم له الشعر فجعل الأشقر جعديًّا، وكان مروان يقال له: مروان الجعدي ...»[١].

وقريب من هذا الحشو في الخفاء، قول الشيخ في بيت الدرعيات السابق، فاسم سيف الرجل المسمى ذو الحيات، لكنه «عدل عن ذي الحيات إلى صاحب الحية إقامة للوزن»[٢]، فجمع في نفس البيت بين الحشو الظاهر والخفي للتوفيق بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية.

ويسمي الشيخ الحشو الخفي عندما تستدعيه القافية «إلجاء» ويذكر فيه بيت أبي تمام السابق، فقوله «الذائد» في قافية هذا البيت «من الإلجاء، لأنها لو كانت على الباء لقال المذهب أو نحو ذلك»[٣].

ويظهر من وقوف الشيخ عند مختلف مواطن هذا النوع من الحشو في شعر أبي تمام أنه كان يجيزه ولا يستقبحه كما يستشف من قوله يشرح بيته:

محاسن أصناف المغنين جمةٌ
وما قصبات السبق إلا لمعبد

«هذا مثل ما تقدم من الإلجاء، لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن يقال في القافية الغريض، ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال مسجح»[٤].

ويتبين من تحديد الشيخ لمفهوم الإلجاء أنه يقيد جواز استعماله بشرطين أولهما: ألا تكون اللفظة لمعنى يفسد إذا حلت أخرى غيرها محلها، وأن يسهل الحفاظ على

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٢/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٨٨. والمقصود قول الشيخ: وحسام بن ظالم صاحب الحيـ × ـة سمته كان بالمعلوب.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤٠٣/١. والمقصود قوله: لو كنت طرفًا كنت غير مدافع × للأشقر الجعدي أو للذائد. ن.ص.

(٤) نفسه / نفسه: ٢٩/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.

استقامة المعنى باللجوء إلى أية لفظة من الألفاظ التي تشاركها في الدلالة على نفس المعنى أو على معنى قريب منه، كما نجد في قول الطائي:

يثر عجاجة في كل ثغرٍ
يهيم به عدي بن الرقاعِ

فإنما «جاء بعدي بن الرقاع على سبيل الإلجاء الذي تقدم ذكره، ولو كانت القصيدة على الدال لجاز أن يجيء بلبيد أو زياد، لأن الشعراء لا يخلو كُثْرُهُم من أن يجيء بصفة الغبار»[١].

والثاني أن تكون الغاية منه سلامة القافية وصون البيت من الفساد، كنوح في قول أبي تمام:

لم يلبس الله نوحًا فضل نعمتهِ
إلا لما بثَّه من شكره نوحُ

فهذا لدى الشيخ من الإلجاء، «لأن القصيدة لو كانت على السين لصلح أن يجعل مكان نوح موسى، ولو كانت على الدال لصلح أن يجعل مكانه هودا... فأما قول النابغة: (... كذلك كان نوح لا يخون) فليس من هذا النحو، إذ كان البيت لا يفسد بتغير الاسم»[٢].

ومما يقرب من الإلجاء قول الشيخ في السقط:

وظننت وجدك ماضيًا متصرفًا
فلقيتني منه بفعل دائمِ

فـ «كأنه أراد أن يقول: بفعل راهن، لكنه لم تساعده القافية فأقام ما هو في معناه مقامه، وهو الدائم»[٣].

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٣٣٧. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) نفسه / نفسه: ١/٣٤١ - ٣٤٢. وانظر بيت الطائي في ص: ٣٤١.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٨١. وانظر بيت السقط في الصفحة: ١٤٨٠.

ورغم اقتران الحشو بفضول الكلام لدى النقاد استطاع الشعراء أن يطوعوه، فأرغموهم على أن يعترفوا بأن بعض أنواع الزيادة قد تقوي المعنى(١) وتزيد البيت حسنا، كالتتميم والتكرار والايغال والاعتراض والاستدراك(٢).

ومن الزيادات المستحسنة التي أراد بها الشيخ تتميم المعنى وهو يصف مخالب الأسد، تقويته صورة الأهلة الدقيقة بزيادته عبارة ما «قربن من التمام» في قوله:

وقــد وطــئ الحــصــى بـبـنـي بــدورٍ

صــغــارٍ مــا قــربــن مــن الــتــمــامِ(٣)

وعرف بعض النقاد الاعتراض بأنه اعتراض جملة وسط الكلام، وسماه بعضهم التفاتا (٤)، وقد اختلفوا في علاقته الأسلوبية بالحشو فعده بعضهم منه، وجعله آخرون فنا مستقلا نفسه محتجين بأن الفرق بينهما ظاهر، لأن الاعتراض لديهم «يفيد زيادة في غرض المتكلم والناظم، والحشو إنما يأتي لإقامة الوزن لا غير»(٥).

ويبدو هذا التفريق بينهما مفتعلًا، لأن من جعلوه حشوًا وصفوا المقبول منه بحشو اللوزينج(٦) استحسانًا له.

ويتبين من تردد الاعتراض في شعر أبي العلاء أنه كان يؤثر أسلوب «حشو اللوزينج»، لمساواة البناء النحوي لجمله الشعرية بالبناء الايقاعي عندما تقل معاني الكلام وألفاظه في البيت، وذلك بعدم إخلاء الجمل الاعتراضية المزيدة من الفائدة التي تقوي معنى البيت وتحسنه، كقوله في بيت السقط برواية الخوارزمي:

فــإن لـقـيـت ولــيــدًا والمــدى قــذفٌ

يــوم الـقـيـامـة لــم أعــدمــه تـبـكـيـتـا

---

(١) انظر العمدة: ٦٩/٢.

(٢) انظر مفاهيم هذه المصطلحات في نقد الشعر والعمدة وخزانة الحموي.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٤٤٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٦٩، والعمدة: ٤٥/٢.

(٥) خزانة الحموي: ص ٣٦٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٧، والعمدة: ٤٥/٢.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، وشاعرية أبي العلاء: ص ١١٢.

فقوله: المدى قذف «جملة اعتراضية، وهي من قبيل ما يسميه الصاحب حشو اللوزينج»[1].

ومثله قوله في بيت الدرعيات:

أظـــن سـلـيـمـى أنــعـم الــلــه بـالـهـا
حـــدا حـاديـاهــا لـلـومـيـض جـمـالـهـا

فـ «أنعم الله بالها» جملة اعتراضية لا محل لها من الإعراب»[2]، أتت لتفيد الدعاء ككثير من أخواتها في الأبنية الشعرية.

ويقل الاعتراض نسبيًا في اللزوم بالقياس إلى السقط والدرعيات، لتعلق عناصر الكلام الواعظ في كل بيت بعضها ببعض، لكنه يرد أحيانًا صريحًا كجملة «والله قادر» في قوله:

مـتـى يـتـقـضـى الـوقـت والــلــه قــادرٌ
فـنـسـكـن فــي هـــذا الــتــراب ونــهــدأ[3]

ويتبين من اجتهادات بعض الدارسين ومن تنبيهات بعض الشراح أن الجمل الاعتراضية قد تلتبس بالجمل الحالية والتفسيرية والاستئنافية، فيلحق بها غيرها كما يتضح من التباس الجملة الخبرية بالإنشائية الدعائية في قوله:

بـالـسـعـد جـادتـك الـسـمـاء لـتـسـعـدي
والــغــفــر عــل ذنـــوب أهــلــك تـغـفـر
غصن الشباب عصى السحاب فلم يعد
ذا خـضـرةٍ إذ كـل غـصـن أخـضـر[4]

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٠٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٢) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٣) اللزوم: ١/٤٦.
(٤) سقط الزند / شروح: ص ١١١٨ – ١١١٩.

فالبطليوسي يجعل «جادتك السماء» دعاء لدار الحبيبة «بأن تمطر بالسعود من النجوم»[1]، بينما يذهب الخوارزمي إلى أنها «إخبار ساذج وليس بدعاء، بدليل البيت الثاني»[2].

وفي التباس مثل هذه الأبنية على الشراح الخبراء أنفسهم، ما يؤكد أن الشيخ كان يُحمِّل الحشو الاعتراضي في أشعاره من الفائدة ما يجعله يبدو عنصرًا أصليًا ملتحمًا بعناصر الكلام الأخرى، لكن اقتران مجيئه بها في الغالب بركوب الأوزان الطويلة يكشف عن أنه كان يلجأ إليها للتوفيق بين الكلام والجمل العروضية، عندما تقل ألفاظه ومعانيه الأصيلة فتقصرعن ملئه.

إن التكثيف والنقصان والحشو والزيادة أساليب متعارضة، يتحول إليها الشاعر عندما تختل صورة التساوي والتطابق بين البناء النحوي الصرفي والبناء الايقاعي النغمي فيطول الكلام أو يقصر، وقد تبدو هذه الأساليب في بعض صورها اختيارات بلاغية بديعية، لكنها تظل في مجموعها عدولًا خفيًا يفرضه ككثير من أنواع العدول كونُ الجملة الايقاعية النغمية حيزًا ثابتًا يُكَيِّفُ عناصر الكلام لتحل فيه وتطابقه، ولا يتكيف هو لاحتوائها إلا في حدود بعض الاستعمالات المعدودة التي تجوز في القوافي كالردف بالواو والياء وتغيير الدخيل، أو تحتملها الأوزان كالزحافات الحسنة.

II - **عقم المعيار وخصوبة العدول:** يستشف من مختلف الأحكام المستحسِنة والمستقبِحة التي كان العلماء والنقاد يصدرونها وهم يتعرضون للأشعار، أن شعرية المنظوم تبدأ عند حقل المخالفة الرحب الذي يمكن للشاعر كلما شاء أن يتحرك فيه حركة شعرية واسعة، تسمح له بالتغيير والاجتراء والتحول والابتعاد عن الغالب المطرد دون مراعاة سلطة المعايير وقيود القواعد.

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١١١٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٠.

ولا نستطيع أن نجزم بأن الشعراء القدامى كانوا واعين نقديًا بأن الخصوبة الشعرية لا تتأتى أحيانًا إلا بالتخلص من ضيق الأعراف اللغوية الشائعة والجري الطليق في رحابة المخالفة، لكننا مقتنعون بأن الشاعر لم يكن يستحق هذا اللقب إلا بانتزاعه حق العدول بالفطرة والغريزة أو عن وعي نقدي سابق.

أما المحدثون فقد مكنتهم إحاطتهم بأسرار الإبداع ودقائقه في الموروث الشعري من أن يدركوا عن وعي نقدي صريح أن إخصاب صناعة الشعر لا يتأتى إلا بتخليصها من سلطة الأقيسة، ومن المعايير العلمية التي تصبح خصوبتها الأصلية عقمًا كلما نقلت من حقولها المعرفية الخاصة بها إلى حقل هذه الصناعة، فالشعر لا توجهه إلا معاييره، والمخالفة أولاها.

وقد استعمل القدماء ألفاظًا متعددة لوصف نقض الشاعر للمعتاد وابتعاده عن المعيار الثابت والاستعمال الغالب المطرد، كالانتقال وخرق الأصول والجور والتعسف والمخالفة والاجتراء والعدول وارتكاب الضرورات فضلًا عن الخطأ[1].

ولعل مصطلح العدول كان أكثرها تداولًا بعد الضرورة، للدلالة على تحول الشاعر مضطرًا أو مختارًا إلى الأسلوب الذي يراه الأليق بالصناعة الشعرية، كما يتبين من قول ابن جني: «فإن قلت: فإن هذه القلة أفخر من الكثرة، ألا ترى أنها دالة على قوة الشاعر، وإذا كانت أنبه وأشرف كان الأخذ يجب أن يكون بها، ولم يحسن العدول عنها مع القدرة عليها» [2]، أو قول الشيخ نفسه: «ولو كان وزن الشعر يصح بقوله: يؤذن لك... لعدل إليه»[3].

وتفيد كثرة الألفاظ التي استعملها العلماء والنقاد للإشارة إلى خروج الشعراء عن المألوف، أن حقل المخالفة برحابته كان يسمح للشاعر بأن يسلك سبلًا مختلفة

(١) انظر الخصائص: ٣٩٢/٢، وذم الخطأ في الشعر: ص ١٧، ٢١.

(٢) الخصائص: ٢٥٩/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٦.

في عدوله وخرقه للأصول، وليست الضرورة الشعرية بمفهومها الاصطلاحي العلمي إلا مظهرًا واحدًا من المظاهر المتعددة التي يبرهن بها الشعراء على استقلال لغتهم الشعرية عن أقيسة العلماء وقواعدهم.

وقد لفت العدول الشعري انتباه النحاة اللغويين كما لفت انتباه البلاغيين والنقاد بعدهم، لكن النظرة البلاغية النقدية إليه ظلت مقصورة على التغييرات من حيث تحسينها للبناء الشعري أو إضرارها بجودته، أما أهل العلم[1] فقد جعلهم حرصهم على صون العربية من اللحن والهجنة وعلى تأصيل قواعدها وأقيستها يتصدون للعدول الشعري، ويضيقون حدوده احتراسًا مما تفرضه عليهم من استعمالات لغوية مخالفة أو مغيِّرة تربك المعايير والأقيسة التي وضعوها وتضعف سلطتها، ولذا نجد اهتمامهم بالعدول ومظاهره ينصرف إلى اختبار مدى مطابقتها للقواعد من حيث هي صواب، أو إخلالها بها من حيث هي خطأ مذموم مرفوض.

ويمكن من خلال تتبع مواقفهم المختلفة من استعمالات الشعراء الناقضة للعادة أن نحصر عدة مظاهر للمخالفة، تتفاوت من حيث قربها وبعدها عن المستعمل الفصيح كما صاغته أقيستهم العلمية، لكنها تظل في جلها مشتركة في كونها ثمرة من ثمرات العدول الشعري القديم أو المتأخر الذي أزعج النحاة واللغويين، فأنكروه وحظروه على الشعراء المحدثين إلا رخصًا محدودة عددوها وميزوها بمصطلح الضرورات.

وكان المرجع لدى أصحاب الأقيسة هؤلاء اللغة المعيارية الصورية التي استنبطوا قواعدها من اللغة القرشية التي عدوها أفصح[2] اللغات العربية، واتخذوا أساليبها القياسية معيارًا لتحديد موقع لغة المتكلم – من حيث القرب والبعد – من نموذج الصفاء اللغوي المطلق، المخلص من الشوائب اللهجية وكدر الشذوذ.

---

(١) كانت هذه الصفة مما تنعت به الطبقة المتقدمة من العلماء الذين كانوا يجعلون الشعر والأدب واللغة والنحو حقلًا علميًا مشتركًا تحيط به معارفهم وأحكامهم. انظر طبقات فحول الشعراء: ١ / ٤ – ٥، وقارن بقول الجاحظ في العمدة (٢/١٠٥): «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه ...»، وبمهاجمة أبي العلاء العلماء المتطاولين على الشعر. انظر ما تقدم: القسم الأول.

(٢) انظر المزهر: ١/٢٠٩ – ٢١١.

ومما يؤكد النشأة الصورية لهذه اللغة المعيارية أن أئمة المدرستين الأوليين في تاريخ الدرس اللغوي والنحوي الصرفي لم يتفقوا [1] - رغم أن وضع القواعد كان غايتهم كلهم - على نموذج نظري وحيد يعد المرجع الذي يحتكم إليه كل العلماء، كما يتبين من اختلافهم في المجيء بالمنقوص المنصوب في لفظ المخفوض الذي يستردئه البصريون ويرونه ضرورة [2] بينما يعده الفراء لغة[3]، وكذا اختلافهم في العطف على عاملين الذي ذكر الشيخ أن المبرد كان لا يجيزه[4].

وتَرِد كثير من أحكامهم اللغوية والنحوية المتعلقة بالخروج عن اللغة المعيارية في مؤلفاتهم، باعتبارها آراء علمية مستمدة من دراسة ما تكلمت به العرب في موزونها وخطبها، وأمثالها وسجعها وما سوى ذلك من أجناس الكلام، إلا أن السبب الأول في ظهور هذه الأحكام يظل الشعر لما حمله من استعمالات وأساليب متمردة على القواعد التي وضعوها.

ويمكن أن نصنف ضروب المخالفات اللغوية التي استوقفت العلماء التصنيف المقترح الآتي، بدءًا بأقربها إلى النموذج المعياري وانتهاء عند أبعدها عنه، مع التنبيه على أن ما نعتوه بعد لغة القرآن الكريم باللغة الصحيحة والفصيحة[5] الجيدة تعتبر لديهم صورة مطابقة للنموذج، وتلحق بها الاستعمالات المطردة والأقيسة التي جوزوها[6]:

---

(١) انظر مثلًا رفض المبرد الصارم لجزم المضارع بدون عامل في قول امرئ القيس: (فاليوم أشربْ..) ولمنع دوسر من الصرف في قول الشاعر: (ما بال دوسرَ) واختياره رواية أسقى في الأول والقريعي في الثاني. وانظر رأيه في رواية: (تمرون الديار..).

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٢٠٧. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٧٠٦.

(٥) نفسه: ص ٦٣٤، حيث قول الشيخ: «وبوص لغة صحيحة إلا أنها لم تأت في القرآن، وقد حكاها سيبويه».

(٦) كإثبات الياء عند النسبة إلى فعيل في مثل قول أبي تمام: أشم شريكي ... البيت، فقد «أثبت الياء كما يجب في القياس ولم يحذفها كما حذفت في ثقفي، وإنما القياس أن تحذف في فعيلة وتثبت في فعيل». انظر ذكرى حبيب / ش. د.أبي تمام: ١/١٨٩.

– ما لا يقل استعماله من فصيح بعض اللغات القبلية[1]، كالطائية والربعية والعكلية والحارثية.

– اللغات المسموعة[2] كتخفيف الهمزة، والمحكية ككسر الظاء في ظِلتم وضم الدال في الدُّفاق، وكنصب أحضر في بيت طرفة رغم حذف العامل.

– اللغات المتولدة من استعمالات بيانية تشبيهية أو مجازية كثر تداولها ونسي سياقها البلاغي، فتوهمت أصلًا لغويًا.

– بعض اللغات القليل استعمالها التي يمكن أن تكون قد سمعت في شعر قديم كأغاض الماء، أو جائزة يطلقها القياس كاستعمال «أظلم» متعديًا، أو صريحة الرداءة كالجمع بين تحريك الشين وحذف الياء في «عِشَنْ»[3] من عاش يعيش.

– اللغة المخالفة للقياس كالنسبة إلى ثقيف بحذف الياء، والقياس حذفها في فعيلة[4]، وإثباتها في فَعِيل.

– اللغة غير الممتنعة[5] كحذف أل من «الشام» في النداء، أو غير المستبعدة لجواز ما هو أشد منها في القياس كمد الشاعر ظمائه[6] وهو يقصد ظمأه.

– اللغة المجتمعة مع لغة أخرى أقوى منها في عقد واحد[7] كقول البحتري (سكن لي إذا نأى ناء... البيت)، فقد قال: «نأى، فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء، فاستعمله مقلوبًا... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد وهو دون الضرورة» [8].

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٤٠، وعبث الوليد: ص ١٣٥، ٢١٢.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ١٦٩ وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨١، ١٧٨، واللامع العزيزي / الموضح ورقة: ٢٤٢، ورسالة الغفران: ص ٣٣٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣٣٣.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٨٩.

(٥) انظر اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٣.

(٦) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٣٧.

(٧) انظر الخصائص: ٣/٣١٤: باب الجمع بين الأضعف والأقوى.

(٨) عبث الوليد: ص ٨٥.

– اللغة التي يكون فيها اتساع كاستعمال لفظة العسلان في غير اهتزاز القناة واضطراب متن الذئب إذا مشى[1]، أو اجتراء كقول الشاعر: حضرمت دهري، «أي جعلته بحضرموت، فكأنه اجترأ على بنية هذه الكلمة لما كانت العرب تقول: رجل حضرمي إذا نسبوه إلى حضرموت، فبنى الفعل على ذلك» [2].

– اللغة الناقضة للعادة كقول عدي: (وَانَ ذو عجة) يريد وأنا، أو الآتية من غلبة العادة على استعمال لغوي دون آخر كقول الشاعر: تغلب ابنة... إذ «يتفق في كلام العرب أشياء تستعمل في موضع دون موضع، من ذلك أنه يكثر في كلامهم تغلب ابنة وائل، ولا يقولون نمير ابنة عامر.... وإنما أنث لأنه أريد القبيلة»[3].

– اللغة الشاذة المرفوضة التي لا ينكسر بها القياس، كالحذف المسرف من الكلمة كقولهم: «ألا تا، يريدون ألا تذهب»[4].

– وقد تكون اللغة الشاذة مقبولة مع كونها لا يقاس عليها كمجيء الواو بعد الياء في «حيوي» و«حيوان»، «لأنه مفقود في كلامهم الياء بعد الواو، ولا تحمل الأشياء على ما شذ، ولكن تحمل على ما كثر»[5].

– ويلحق بهذه اللغة اللغات المحرفة للأسماء والأفعال والحروف بتغيير البنية والزيادة والنقصان والإبدال[6].

– اللغة المنكرة الملحقة باللحن رغم كون القياس يوجبها، كدخول أل على كل وبعض في قول سحيم: (للكل معمدًا)[7].

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٦٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٣٣٧. وانظر نفس المصدر: ١/ ٤٦، حيث إشارة أبي العلاء إلى الاجتراء على الأسماء بتغييرها.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ١٠٠.

(٤) عبث الوليد: ص ٧٩.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٧٦.

(٦) انظر الخصائص: ٢/ ٤٣٦، فصل في التحريف.

(٧) انظر عبث الوليد: ص ١٩٦، حيث يشير أبو العلاء إلى قوله: رأيت الغني والفقير كليهما ×× إلى الموت يأتي الموت للكل معمدا.

- اللغة النادرة المعدودة في حكم المعدومة ككسر الياء في أول اليسار لليد[1].

- اللغة المفقودة التي لم تستعملها العرب كالغزلى في بيت بشار[2]، وككسر الواو قبل الياء في صدر الكلمة [3].

- اللغة غير المعروفة، وتكون مولدة من الاشتقاقات غير المتعذرة كاشتقاق[4] الفعل يق ييق من اليقق وهو الأبيض، أو مرتجلة لم يسبق إليها كمرتجلات رؤبة والعجاج[5]، أو مسموعًا قديمًا منسيًّا سمع في شيء من الشعر كتشديد أبي تمام اللام في حَيَّهَلاًّ، «ولا تعرف إلا مخففة اللام، فيجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب»[6]، وكجمع الدنيا على الدنى، «وقلما توجد في الشعر الدنيا مجموعة، وإنما جاء بها أبو الطيب قياسًا، ولعله سمعها في بعض الأشعار»[7].

- اللغة الضعيفة أو الرديئة المكروهة رغم جوازها التي يأتي بها المحدثون كتخفيف همزة «امرأة»، لأن ما قبل هاء التأنيث لا يكون إلا مفتوحًا[8].

- لكنات العامة وأخطاؤهم البعيدة عن الصحة كتسكينهم اللام في القَلَعَةِ[9]، وقولهم «بيبي» لكنة منهم، «يقصدون «بأبي» فيغيرون»[10]، وكقولهم خطأ: ذهبنا إلى عنده، و««عند» لا يدخل عليها شيء من الحروف غير من»[11].

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٢٥.

(٢) انظر رسالة الغفران: ص ٤٣١، حيث الإشارة إلى قول بشار: على الغزلى مني السلام فطال ما ×× لهوت بها في ظل مخضرة زهر.

(٣) انظر رسالة الملائكة: ص ١٢٣.

(٤) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢١١.

(٥) انظر الخصائص: ٢/٢٥.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢٩٣.

(٧) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٧٨. والمقصود قوله: أعز مكان في الدنى سرج سابح.. ديوانه: ٣١٩.

(٨) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠.

(٩) انظر الصاهل والشاحج: ص ٥٣١.

(١٠) عبث الوليد: ص ٥٧.

(١١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

- الغلط[1] الصريح ككسر كاف تلك إذا كان المخاطب مذكرًا، وكإعراب كاف ذلك إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة. ويلحق بذلك ما يجري مجرى الغلط من كلام بعض العرب كقول من قال: استلأم الركن بالهمز، يريد استلم، فذلك «عند أصحاب النظر جار مجرى الغلط من العرب كما قالوا: حلأت السويق ورثأت الميت»[2].

- اللغات الاضطرارية المقيدة بالاستعمالات المحصورة التي أجازها العلماء للشعراء إذا لم يكن لهم عنها مندوحة، وذلك بعد أن صنفوها هي نفسها تصنيفًا معياريًا يفرق بين الهين المقبول منها والمستقبح الرديء، ليزيدوا حيز المخالفة ضيقًا داخل حقل الجواز والرخص نفسه.

ويتبين من مقارنة صور العدول السابقة بعضها ببعض، أن مفهوم الاضطرار كان ينظر في بدايته إلى كل الاستعمالات العادلة عن اللغة المعيارية إلى ما سواها، ثم ضيق المفهوم علميًا ليحصر في استعمالات معدودة لا يسمح للشاعر بتجاوزها.

ونظرًا لاتساع حقل العدول الشعري وغناه بالقياس إلى ما سيوسم علميًا بالضرورة، نقسم مظاهر مخالفة الشعراء للمألوف قسمين كبيرين متمايزين: العدول البلاغي والعدول الاضطراري، منبهين على أن الفروق بينها عندما تنتقل خصائص كل واحد منهما إلى الآخر تصبح يسيرة فيتداخلان.

١ - **العدول البلاغي**: رغم أن التفاعل بين الجملة النحوية والجملة الإيقاعية النغمية يعد الأصل في ورود كثير من أساليب العدول في الشعر العربي آثرت وصفه بالبلاغي، لأن وروده في أصناف الخطاب الأخرى كالقرآن الكريم والكتابة النثرية الفنية له وجه واحد هو الوجه الجمالي، لارتباطه بغاية بيانية صريحة لا علاقة لها بالضرورة الشعرية، ولأن عودة الشعراء إليه تكون في غير قليل من الأبنية الشعرية

---

(١) انظر عبث الوليد: ص ٢٠ - ٢١. وانظر ص: ٢٢٦، حيث الإشارة إلى غلط من روى: «وإن تشاء» في بيت للبحتري بجزم الفعل.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ١٩٥/٢. وانظر الخصائص: ٢٧٣/٣، ٢٨٢: باب في أغلاط العرب.

عودة اختيارية، تنظر إلى قيمته البيانية التعجيبية باعتباره فضاء أسلوبيًا مخصبًا للشعرية، لا مهربًا يقي الوزن من الكسر ويحفظ له استقامته.

وإذا كان الاضطرار يبدو واضحًا في بعض أساليب العدول الشعري الذي وصفته بالبلاغي، فإن ذلك يجب أن يظل مقترنًا بمنجز الشاعر المضطر، لأن عد هذه الأساليب من الضرائر مطلقًا - كما زعم بعض القدماء - يقود إلى تفسير مجيء بعضها في القرآن الكريم بأنه اضطرار، والقرآن ليس بموضع ضرورة [1] كما ذكّر بذلك الشيخ.

وقد حذر بعض النقاد القدامى من هذا الخلط حين نبه على ورود أساليب بيانية في القرآن «وقعت فيه بلاغة وإحكامًا لا تصرفًا وضرورة، وإذا وقع مثلها في الشعر لم ينسب إلى قائله عجز ولا تقصير كما يظن من لا علم له ولا تفتيش عنده»[2].

ويمكن أن نفرق في دراستنا لأساليب العدول البلاغي لدى الشيخ بين الأنواع الأربعة الآتية: العدول الدلالي والموقعي والكمي والتعجيبي.

أ - **العدول البلاغي الدلالي**: يتفق العلماء والنقاد على أن الأصل في أي جنس من أجناس الكلام أن يكون مفيدًا دالًا على معنى يحسن السكوت عليه، لأن ما يفهمه المتلقي ليس إلا الدلالة المقصودة التي تستفاد من البناء الصرفي النحوي للجذور والوحدات المعجمية، لذا نجد الفهم يتعذر والمقصود يلتبس عند كل اضطراب أو قلق يصيب العلاقات النحوية، فتبدو عناصرها من حيث البناء مخالفة للأنساق اللغوية الذهنية التي يرجع إليها المكلِّم والمكلَّم في الإفهام والفهم.

وقد استوقف الشيخ - لالتباس المعنى نحويًا - قول أبي تمام:

بأحاظي الجدود لا بل بوشك الـ
ـجد لا بل بسؤدد الأجدادِ

(١) انظر رسالة الغفران: ص ٣٦٨.

(٢) العمدة: ٢/٢٧٧.

فهذا «بيت فيه نظر، لأن القائل إذا قال: جاءني زيد بل عمرو، فكأنه قد أضرب عن الأول، فإذا قال بل يوشك الجد فقد ترك المعنى الأول، فإذا قال: بل بسؤدد الأجداد، فقد أضرب عن المعنى الثاني.

ويحتمل أن يقال أخبر عن اجتماع هذه الثلاثة الأشياء لهؤلاء الممدوحين كما يقال للرجل إذا كان قد جمع خلالًا كثيرة: هو كريم، بل هو حسن الخلق، بل هو حسن الوجه»[١].

لكن الالتباس قد يحدث أحيانًا دون أن يكون البناء النحوي مضطربًا، فالمعاني رغم اعتمادها على ما ينطق به اللسان أو يخطه القلم للوصول إلى ذهن المتلقي تملك نظامها المنطقي الخاص بها، لذا نجد الاختلاف بين الشعوب لا يكون في إدراك المعاني، ولكن في اللغات المنطوقة أو المكتوبة التي يبينون بها [٢]، لأن ارتباط المعنى والقول معجميًا ونحويًا في البيان بالعبارة يحدث لأغراض تقع لم تكن قديمة[٣]، وليهتدي به المكلِّم والمكلَّم [٤].

وينجم عن عدم تأصل هذا الارتباط أن المعاني قد تدرك بالإشارة والحال فضلًا عن اللسان والكتاب[٥]، وأن البناء اللفظي النحوي قد يكون حاملًا في الحين نفسه لمعان ظاهرة وأخرى باطنة يتوصل إليها بالقياس والنظر والاستدلال والخبر، وما أشبه ذلك من السبل التي يدرك بها العقل البشري المعاني، كما يتبين من قوله تعالى: [فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر][٦]، فظاهر الكلام قد يوهم أن الله تعالى أطلق للمشركين

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٣٦٧/١. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) انظر نقد النثر: ص ١١، ٤٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢٧/٤.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ١١١.

(٥) نقد النثر: ص ٩، وانظر البيان والتبيين: ٧٦/١ - ٨١.

(٦) سورة الكهف، الآية: ٢٩.

الكفر وأباحه لهم، لكن باطنه وهو المقصود تهديد لهم ووعيد يدل[1] عليه قوله تعالى عقب ذلك: «إنا اعتدنا للظالمين نارا ... الآية».

وقد أدرك البلاغيون قدرة المعاني التي لا يقع عليها الإحصاء [2] - خلافًا للفظ - على الإفلات من سلطة البناء النحوي، فأسسوا علم المعاني لدراسة ما وصفوه بخروج الكلام عن مقتضى الظاهر، وما سوى ذلك من الأساليب التي يكون فيها الكلام دالًّا نحويًا على معنى ليس هو المقصود من العبارة.

ويعتبر التباعد الطارئ بين البناء النحوي والمعنى خصيصة لا ينفرد بها جنس من أجناس الكلام دون آخر، ولكن أكثر حدوثه يكون في الشعر لأن الشعراء يتجاسرون[3] أكثر من غيرهم على اللغة وقوانينها.

وقد أحس الخويي بخصوصية العلاقة بين المعنى والأبنية النحوية في شعر الشيخ، فصرح بأنه التزم في شرح سقط الزند «بالوفاء بشرط اقتباس المعاني من صيغها ووظيفة استثمار المقاصد من مثمراتها، وذلك تحقيق جوهر المعنى الصحيح في ذاته أولًا، ثم صحة إشعار اللفظ بذلك المعنى ثانيًا، إذ بتحقق هذين الشرطين وثقة النفس باتفاقهما يتم ما هو المبتغى من البيان...»[4]، مستفيدا في ذلك من ثقافته الفلسفية، ومستعينا في تأويل ما قصرت الأفهام عن الإحاطة بمعانيه[5] بخبرته بأشعار العرب وبمعارفه الشرعية والأدبية وغيرها.

ويسمي الشيخ هذا النوع من التصرف الشعري والبلاغي في الكلام ومعانيه «أساليب القول»، ويعتبر ضلال المتعرض لتأويل الشعر عن هذه الأساليب غباوة[6].

---

(١) انظر نقد النثر: ص ٤٣.

(٢) زجر النابح: ص ٤٨.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٢٥٠.

(٤) التنوير: ٢/٢٣٧.

(٥) نفسه: ١/ ٤ - ٥.

(٦) زجر النابح: ص ٧١.

ويتبين من تصوره للتحول الذي قد يطرأ على البناء النحوي فيفيد الكلام غير ظاهره، أن التخلص من تهمة الغباوة والضلال عن أساليب القول يتطلب من المتلقي أن يستعين بطرق غير نحوية، تقوده إلى معرفة المعنى المقصود الذي يسمح له بأن يعطل البناء النحوي الظاهر، ليعوضه ببناء نحوي مقدر هو الأدل على المعنى المقصود.

فقد ذكر المفجع أن «ما» في قول ابن أحمر:

ما أم غفر بالغلالة لم
يمسس حشاها قبله غفر

للنفي وأن الخبر محذوف، لكن الشيخ يخطئه فيقول مستبعدا هذا التفسير: «ولا يعجبني هذا القول، وإنما المعنى أنه أراد الاستفهام والتقرير، لأنه يخاطب امرأة ويزعم أنه أشار إليها لأمر فلم تقبل، أي: لو كنت قبلت لكنت كأم الغفر في المنعة والعز. و«ما» على معنى التقرير كما جاء في الحديث: أم زرع وما أم زرع، أي: أي شيء هي، على معنى التعجب من الخير الذي هي فيه»[1].

ومثل ذلك في الالتباس – لديه – استعمال الضمائر، فقد يخاطب المتكلم غيره وهو لا يقصد إلا نفسه [2] كقول الحادرة: (بكرت سمية غدوة فتمتع)[3].

وإذا كان قولهم في المثل: «إياك أعني فاسمعي ياجارة»[4] يذكِّر المتلقي بأن الضمائر قد تعود نحويًا على غير المضمر، فإن البناء النحوي يصبح هو نفسه الحائل دون فهم المعنى المقصود، لمخالفة الشاعر فيه المألوفَ مخالفة تضلل غير الخبير، كاستعمال أبي الطيب «ما» للعاقل في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٣٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٥٢٥.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٢٨٢، وانظر: ص ٢١٦، حيث يشير الشيخ إلى أن قول لبيد: أو يرتبط بعض النفوس ... أراد به نفسه.

(٤) نفسه: ص ٥٢٥.

أعطى فقلتُ لجوده ما يُقتنى

وسَطا فقلت لسيفه ما يولد

وإنما «حسن أن يوقع «ما» هاهنا على الآدميين لأنه وسع دعواه، فكأنه قال: ولسيفه الشيء الذي يولد، وهذا كما يقال: ما أنت، وقد علم أنه آدمي»[1].

وأشد من ذلك جعل التركيب النحوي يدل على عكس المراد بقلب العلاقات النحوية، ومنه لدى الشيخ قول أبي تمام:

لو أنها جللت أويسًا لقد

أسرعت الكبرياء في ورعه

فحقيقة «الكلام: جُللها أويس، كما أن الوجه أن يقال: ألبس عمرو الثوب، فإن قيل: ألبس الثوب عمرا فهو جائز، لأن الاسمين مفعولان في الحقيقة»[2].

ويسمي قدامة هذا الخلط النحوي بالمقلوب، ويعده خلافًا للشيخ من عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن، لأن الشاعر يقلب فيه الكلام إلى خلاف المقصود[3]، لكن العلماء عدوا القلب[4] مما يجوز في أجناس الكلام الأخرى فضلًا عن الشعر، شريطة أن تكون العلاقة المنطقية بين عناصر المعنى رافعة للإشكال، كقول الشاعر:

ترى الثور فيها مدخل الظل رأسه

وسائره باد إلى الشمس أجمع

فقد جعل الظل يدخل الرأس لأنه لا يشكل[5] على العقل، لأن الرأس هو الذي يدخل الظل لا العكس.

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٦٤. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٥٥.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٤٦.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٢.

(٤) ما يجوز للشاعر في الضرورة: ص ١٥٠.

(٥) نفسه: ص ٧٧.

والملاحظ أن الشيخ لم يشترط في جواز القلب هذا القيد المنطقي صراحة، ولكن ذلك يفهم ضمنيًا من تعليله الجواز باشتراك الاسمين في كونهما معمولين لفعل واحد متعد إلى مفعولين[1].

ولعل من أغرب مظاهر تمرد المعنى على البناء النحوي التي وقف عندها الشيخ، إفراغ الأداة النحوية من معناها مع ذكرها لفظًا وإعمالها إعرابًا، فقد ذكر «أن النحويين ربما أعملوا الحرف إذا كان في لفظه ولم يكن في معناه، وكذلك قالوا في بيت الفرزدق:

لـو لـم تـكـن غـطـفـانٌ لا ذنـــوب لـهـا

إلـــي زادت ذوو أحـسـابـهـا عـمـرا

فزعموا أن «لا» هاهنا زائدة وأنها عملت عمل النافية، والمعنى أنه أثبت الذنوب لغطفان ...»[2]، وذلك لديه من الشاذ المرفوض.

لكن ابن رشيق يرى أن «لا» النافية قد ترد زائدة في الكلام لغاية بلاغية كما يتبين من قوله مرددًا رأي ابن قتيبة: «... كقوله سبحانه: «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون»، فزاد «لا» لأنهم لا يؤمنون، هذا قول ابن قتيبة. وقال جل اسمه: «ما منعك ألا تسجد»، أي ما منعك أن تسجد، قال: وإنما تزاد «لا» في الكلام لإيباء أو جحد. وقال: «لألا يعلم أهل الكتاب أن لا يقدرون على شيء من فضل الله»، أي: ليعلم»[3].

ويبدو أن ما كان الشيخ يرفضه هو اعتبار الأداة الزائدة من حيث المعنى في حكم المعدومة ومن حيث الخصيصة النحوية عاملة.

(١) قارن بما ورد في كتاب سيبويه: ١/١٤٥، وفي ما يجوز للشاعر: ص ٨٠ – ٨١.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٢٥٤ – ٢٥٥.

(٣) العمدة: ٢/٢٧٨. وانظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٥، حيث يشير الجرجاني إلى الزيادة غير المعتد بها معنًى وإعرابًا.

ونقيض ذلك حذف الأداة مع إرادة معناها[1] كحذف «لا» في قوله تعالى: [كجهر بعضكم لبعض أن تحبط أعمالكم وأنتم لا تشعرون][2]، وقول جميل:

لا حسنها حسنٌ ولا كدلالها
دلٌّ ولا كوقارها توقيرُ

فمراده: لا كحسنها حسن، «فحذف كاف التشبيه فصار المعنى كأنه ليس حسنها حسنًا»[3].

ويعد قدامة مجيء مثل هذا الحذف في الشعر عيبًا يعكس المعنى المقصود، وذكر منه قول الشاعر:

لا يرمضون إذا حرَّت مغافرهم
ولا ترى منهم في الطعن ميالا
ويفشلون إذا نادى ربيئهم
ألا أركبن فقد آنست أبطالا

فقد «أراد أن يقول: «ولا يفشلون»، فحذف «لا»، فعاد المعنى إلى الضد»[4].

ويتبين من بعض الأبيات التي وقف عندها شراح شعر الشيخ أنه كان يأتي بأبنية نحوية تبدو غير دقيقة الدلالة على معناها كقوله:

يعصي عميد الأمة المرتضى
من بين عينيه له ميسم

فقد (أراد «أيعصي» على جهة التقرير والتوبيخ فحذف الهمزة، وإنما يحسن حذفها إذا كان في الكلام دليل عليها)[5] حتى لا يلتبس الخبر بالاستفهام.

---

(١) العمدة: ٢ / ٢٧٨.
(٢) سورة الحجرات، الآية: ٢.
(٣) العمدة: ٢/٢٦٨.
(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٧.
(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٦٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وعلى عكس ذلك أتى بمن في قوله في كلام غير منفي:

حتى بدا الفجرُ به حمرةٌ

كصارمٍ غيَّر منه الدمُ[1]

فلم يتبين اقصد غيره الدم «بِعَدٍّ» من زائدةً، أم قصد «غير بعضه الدم».

واستوقف الخوارزمي الالتباس الناجم عن مخالفة المفهوم للمراد في قوله:

مكرمة الأنيال عن مسّها الحصى

إذا جر يومًا درعه كل تنبال

فقد «كان الواجب ترك الإضافة في مسها، إذ المراد نفي المس عن أذيال الدرع، وهذه الإضافة توهم إثبات المس لها»[2].

وقد عدوا من الالتباس الدلالي الناجم عن الاستعمال غير المعتاد للعناصر النحوية «بعدًا» المنصوبة في قوله:

ولاحت من بروج البدر بعدًا

بدور مهًا تبرجها اكتنان

فالمقصود: من قصور هي كبروج البدر بعدًا، وكلمة «بعدًا» المنصوبة - في رأي الخوارزمي - «مما لا وجه له»[3].

لكن مثل هذا التغيير في بناء النسيج النحوي الدلالي يظل قليلًا في أشعاره، فركوب الأبنية النحوية في الشعر - في رأيه - إنما يكون لإيضاح الغرض لا لمعارضته[4]، لذا نجده يؤثر الأساليب التي يستقل فيها المعنى عن التركيب دون أن يكون ذلك مغيرًا لعلاقاته النحوية المألوفة، ومرجعُه في ذلك الأساليبُ البيانية الموروثة عن الفصحاء.

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٣.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨١٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرحه / شروح: ص ١٧٥.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٢١.

فمما قاله الغنوي على معنى العكس في رأي أبي العلاء:

لا يمنع الناسُ مني ما أردت ولا

أعطيهم ما أرادوا حسن ذا أدبا

أي «ليس ذلك بحسن، وهذا كما يقول الرجل لولده إذا رآه قد فعل فعلًا قبيحًا: ما أحسن هذا، وهو يريد ضد الحسن»[1].

ومما أثر عن العرب أنها تذكر في شعرها النياحة على زق الخمرة، و«كان غرضهم في ذلك العكس يريدون بالنياحة الغناء»[2].

ومثل ذلك لدى الشيخ قول أبي تمام «ويلم» في بيت له وهو يريد بذلك الحمد لا الذم، «كما قالوا: هوت أمه وهم يريدون الحمد، وهو نحو قولهم: قاتله الله إذا عجبوا من شجاعته وفطنته»[3].

ويبدو شعر الشيخ مليئًا بهذا النوع من العدول، لكن الاستعانة به تبدو أوضح في اللزوميات لخصوصياتها الفكرية، وقد اضطره تأويل أعدائه لمعانيها إلى أن ينعتهم بالغباوة والضلال عن أساليب القول[4]، ويبين لهم خروج كلامه أحيانًا عن ظاهره ليفيد معنى العكس والاستهزاء في مثل قوله:

خذ المرآة واستخبر نجومًا

تمرُّ بمطعم الأري المشورِ

تدلُّ على الحمام بلا ارتيابٍ

ولكن لا تدل على النشور

---

(١) رسالة الغفران: ص ٤٥٦.

(٢) الفصول والغايات: ص ١٠٤.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٥٢/٤.

(٤) انظر زجر النابح: ص ٧١.

فهذا لديه «خطاب لمنجم على سبيل العكس والسخرية، والعكس في القرآن وكلام العرب كثير موجود... ومن ذلك الآية: «فإن كان لكم كيد فكيدون»، أي أنكم لا تقدرون على كيد، وكذلك قول القائل للمنجم: خذ المرآة فانظر في النجوم، إنما المعنى أنك لا ينبغي أن تنظر فيها»[1]، أو خروجه ليفيد الخصوص والاختصار والتبعيض في مثل قوله:

وقـــد فـتـشـت عــن أصـحـــاب ديـــنٍ
لـــهـم نـــسـكٌ ولـــيــس بـــهـم ريــــاءُ
فـــألــفــيــتُ الــبــهــائــمُ لا عــقــول
تـقـيـم لــهــا الــدلـيــل ولا ضـيــاء

فالبيتان لديه «خرجا على الخصوص لا على العموم لأن جميع الملل المخالفة إذا كشف عنهم وجدوا كذلك، والكلام طالما دل ظاهره على انتظام الجنس وهو مقصور على بعض دون كل... وذلك أكثر من أن يحصى في القرآن وفي كل كلام فصيح»[2]، أو ليفيد ما سوى ذلك[3] من المعاني التي تخالف ظاهر الكلام.

وليس للعلماء أن يلوموا الشاعر على هذا النوع من العدول الدلالي أو يجزموا بأن تأويلهم له هو الصواب، فخلو التركيب النحوي من التغيير الملبس يجعل استقلال المعنى عنه استقلالاً بلاغيًا صرفًا، يحتكم فيه إلى الذوق والخبرة بالمعاني والأساليب لا إلى الإحاطة بعلم النحو وقوانينه.

ب - **العدول البلاغي الموضعي**: تعد الرتبة النحوية في الكلام من بين أهم الأركان التي بنى عليها العلماء النظام النحوي للغة العربية الذي يكون البدء فيه لما له

---

(١) زجر النابح: ص ١٢١. وانظر ص: ١٥٥ و١٧٣، حيث يحمل بعض معاني اللزوم على العكس. وانظر البيتين في اللزوم: ١/٥٥٦.

(٢) زجر النابح: ص ١١. وانظر: ص ٦٣، حيث يشير إلى الاختصار، والصفحة: ٤٤، حيث يشير إلى التبعيض. وانظر البيتين في اللزوم في: ١/٥١.

(٣) زجر النابح: ص ١٨.

الصدارة، وتقدم فيه الأدوات والحروف على ما سواها، ويذكر فيه الفعل والمبتدأ قبل الفاعل والخبر، وتتأخر المفاعيل والتوابع والأحوال والمتعلقات.

وتلزم الرتبة النحوية المتكلم بقوانينها باعتبارها أصلًا ثابتًا لا يجوز للمتكلم تغييره إلا ظاهرًا، وذلك إذا توافرت في الكلام الشروط والقيود التي حصرها النحاة، وعددوها في مصنفاتهم باعتبارها رخصًا مكملة للقواعد الأصلية، كما يتبين من حديثهم عن تقديم الخبرعلى المبتدأ والمفعول على الفاعل وما أشبه ذلك.

ومعرفة الرتب النحوية وتغيراتها المحتملة الجائزة هي سبيل المتكلم إلى إحكام وضع الكلام في مواضيعه، لأن للقول أطرافًا ثلاثة قصوى يتأرجح نظريًا بينها، فيكون مفهومًا ظاهرًا يعرب عن المقصود إذا وضعت كل لفظة منه في مواضعها [١]، أو عويصًا مستغلقًا إذا اضطرب ترتيبه وكثر غريبه وحوشيه كعويص أبي حزام، أو هراء إذا أتى أشتاتًا من الألفاظ المعجمية لا نظام لها[٢]، كالمفردات التي يأتي بها بعض من يريد أن يتحدث بلغة غريبة وهو يجهل نحوها.

وبين الهراء والمفهوم يظهر الملتبس الذي يرد فيه الكلم على غير المعتاد[٣]، فيصير غامضًا لا يفهم رغم خلوه من الغريب، وتغيير الرتب النحوية إذا لم تجزه القواعد يكون من الأسباب الملبسة للمعنى، لإخلاله بالنظام الموقعي لعناصر الكلام.

ورغم الشروط التي وضعها العلماء يتبين من أساليب الشعر والكلام البليغ أن تغير الرتب لا يكون دائمًا متقيدًا بها، ولعل التداخل بيت المنحيين النحوي والبلاغي هو ما جعل النقاد يختلفون في الحكم على مظاهره، فالجرجاني يصرح بأن المتلقي لا يزال يرى شعرًا يروقه مسمعه ويلطف لديه موقعه، ثم ينظر فيجد سبب لطف عنده «أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[٤]، بينما يعلن ابن رشيق مخالفته

---

(١) العمدة: ١/٢٥٩.

(٢) انظر ضوء السقط: الورقة ١٧ ب/ تحقيق: ص ٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٦١٢.

(٤) دلائل الإعجاز: ص ٨٣.

لمن وجدهم من العلماء لا يحكمون للشاعر بالتقدم ولا يقضون له بالعلم «إلا أن يكون في شعره التقديم والتأخير»[١]، ويصرح باستثقاله هذا الأسلوب الذي يعدل إليه الشعراء – في رأيه[٢] – لضرورة وزن أو قافية، أو للدلالة على العلم بتصريف الكلام فيشكل الكلام.

ويبدو أن ابن رشيق لم يكن ينظر إلى تغيير مواضع عناصر الكلام إلا من حيث ما يلحقه بالمعنى من خلل، لكن الوجه المذموم لتغيير الرتب النحوية لا ينفي أن سحر البيان وحسن العبارة كثيرًا ما يكونان في أجناس الكلام البليغ نتيجة لتحويل عناصر الجملة من مكان إلى مكان، وبيان القرآن الكريم أصدق شاهد على ذلك كما يتبين من مثل قوله تعالى: [قل أغير الله أتخذ وليا][٣]، وقوله عز وجل: [قل أرايتكم إن أتاكم عذاب الله أو أتتكم الساعة أغير الله تدعون إن كنتم صادقين][٤]، فقد ذكر الجرجاني أن له من الحسن والمزية والفخامة ما يجب أن يعلم أنه لا يكون لو أخر فقيل: قل أأتخذ غير الله وليا، و: أتدعون غير الله، «وذلك لأنه قد حصل بالتقديم معنى قولك: أيكون غير الله بمثابة أن يتخذ وليا، و: أيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك، و: أيكون جهل أجهل وعمى أعمى من ذلك. ولا يكون شيء من ذلك إذا قيل: أأتخذ غير الله وليا»[٥].

ويتضح من حديث الشيخ عن التقديم والتأخير وغيره من مظاهر تغيير الرتب أنه يجعله – من حيث الدافعُ إليه وتفاوتُ درجاته من حيث القرب أو البعد من البلاغة – صنوفا مختلفة، منها ما يكون للضرورة كقول أبي عبادة:

مـن قُـبـاذَ ويَـزْدَجَـرْدَ وفـيـرو
ز وكـسـرى وقـبـلـهـم أردشـيـر

(١) العمدة: ١/٢٦١.
(٢) نفسه: ١/٢٦٠.
(٣) سورة الأنعام، الآية: ١٤.
(٤) سورة الأنعام، الآية: ٤٠.
(٥) دلائل الإعجاز: ص ٩٥. وانظر نقد النثر: ص ٧٣.

فهذا لدى الشيخ وارد «على التقديم والتأخير، وفرق بين واو العطف وأردشير بقوله قبلهم، وإنما الحد أن يقول: وكسرى وأردشير قبلهم، إلا أنه اضطر إلى ذلك كما قال ثعلبة بن صعير المازني:

أعـمـيـرُ مـا يـدريـك أن ربَّ فـتـيـةٍ

بـيـض الـوجـوه وفـي الحــروب مـسـاعـرُ

أي: ومساعر في الحروب»[1].

ومثل ذلك في الاضطرار – لديه – الفصل بين قلما وبين الفعل، فالعادة الجارية فيها «أن يكون بعدها الفعل ... فإذا جاء بعدها الاسم فإنه بخلاف العادة. وقد أنشد سيبويه في الضرورات: (وقلما وصال على طول الصدود يدوم)»[2]، لأنه كان يراه – خلافًا للمبرد – على التقديم والتأخير، كأن الشاعر قال: وقلما يدوم وصال.

ومن أصنافه التي ذكرها دون أن يصرح بأنها ضرورة ما وصفه بالجائز الذي يكون الأصل أحسن منه، كقول البحتري: (قد لعمري أضحى الزمان حميدا ...)، فقد (فصل بين «قد» وبين الفعل بالجملة المعترضة، وهو قوله لعمري، وذلك جائز سائغ إلا أن اتصال قد بالفعل أحسن، لأن حقيقة اتصالها إنما هو بالأفعال ...)[3].

ومنها ما لم يصرح بعدم جوازه مكتفيا بالإشارة إلى أن الترتيب الأصلي هو الأحسن، كقول أبي تمام:

وإن امــــرءًا لــم يمـس فـيـك مـفـجـعًـا

بمــجــلـــوده فـــي نــفــســه لمـفـجـع

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٢.

(٢) نفسه: ص ١٩٤.

(٣) نفسه: ص ١٧٧.

فهذا «في رأيه على التقديم والتأخير، والأحسن في الترتيب أن يكون» في نفسه (بعد «مفجع»، لأن قولك: إن أخاك لراغب فيك، أحسن من قولك: إن أخاك فيك لراغب، وذلك جائز إذا كانت اللام مقدرة في أول الكلام، ولذلك قال الأول:

إن الـــذي خـصَّـنـي عـمـدًا مـوبـتـه
عـلـى الـبـعـاد لـعـنـدي غـيـر مـعـذورِ

أراد: لغير معذور عندي)[1].

وقد ذكر نوعًا من تغيير الرتب لا يحسن بالمحدثين المجيء به كقول الشاعر:

فـقـد والـشـت بـيـن لـي نـواهـم
ووشـك فـراقـهـم صـرد يـصـيـحُ

لأنه غير الترتيب بفصله بين قد وبين الفعل «بَيَّنَ»، وبنى الكلام على تقديم وتأخير «قلما يستعمل مثله المحدثون، لأن المعنى: فقد بين لي نواهم ووشك فراقهم والشت صرد يصيح»[2].

ويستشف من تحذيره الضمني من مزالق تغيير الترتيب النحوي أنه كان يعد العدول الموضعي - رغم نحو الشعراء فيه منحى بلاغيًا اختياريًا - حقلًا ضيقًا، محفوفًا بالمزالق التي قد تزل فيها قدم الشاعر فتصبح البلاغة المنشودة التباسًا وتعقيدًا، ويخرج إلى ما نعته بالقبح والرداءة.

وقد ذَكَّرَ الشيخ أحد أصدقائه بأن من بين ما حبب زهيرًا إلى القدماء أنه كان لا يعاظل[3] بين الشيئين، ومن معاني المعاظلة تداخل العناصر النحوية للكلام إذا وضعت في غير مواضعها، ومن أقبح ما جاء في الشعر من ذلك لدى الشيخ وغيره من النقاد قول الفرزدق:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٩٨.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٧.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٨. وانظر في معاني المعاظلة نقد الشعر: ص ٢٠١، والعمدة: ١/٢٦١، و٢/٢٦٤.

وما مثله في الناس إلا مملكًا

أبوه أمه حي أبوه يقاربه

فالكلام «ملتبس لأنه موضوع في غير موضعه، وتقديره: وما مثله في الناس حي إلا مملك يقاربه، أبو أمه أبوه»[1].

ولم يفت الشيخ التذكير بأن أشياء كثيرة جاءت في الشعر محمولة على التقديم والتأخير، لكن الفرزدق يظل لديه معروفًا «بوضع الكلام في غير موضعه...»[2] لإفراطه في ذلك.

أما ما رواه العلماء من نظير هذا التلبيس الفرزدقي فقد صرح الشيخ برفضه له رغم إجلاله لراويه، وذلك في قوله: «وأنشد أبو عبيدة في كتاب له يعرف بشواذ الغريب:

فأصبحت بعد خطَّ بهجتها

كأن خطا رسومها قلما

والمعنى عنده: فأصبحت - يعني الدار - بعد بهجتها قفرًا كأن قلما خط رسومها [خطا].

وهذا شيء لا يجوز أن يكون إلا مصنوعًا قد تُعُمِّدَ لإنشائه، ولولا أن أبا عبيدة «ذكره لم أذكره»[3].

وأساليب العدول الموضعي التي يستقبحها الشيخ متنوعة، ومن قبيحها الفصل بين عناصر الجملة كقول البحتري:

ولكنني والخالق البارئ الذي

يُزار له البيت العتيق المحجبُ

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٣١.

(٢) نفسه: ص ٦٣١.

(٣) نفسه: ص ٦٣٢.

لأمتسكن بالودِّ ما ذرَّ شارقٌ

وما ناح قمريٌّ وما لاح كوكبُ

فقد (جاء بهذا الكلام ملتبسًا، لأنه بدأ في أول كلامه بلكن ثم جاء بالقسم في قوله لأمتسكن، فإن جعل الكلام محمولًا على اليمين فقد ترك لكن بغير خبر إلا أن يضمره كأن التقدير: ولكنني أقول، وإن جعل لكن بخبر ظاهر فخبرها قوله «لأمتسكن»، واللام لا تدخل على خبر لكن إلا في شيء حكاه الفراء وأنشد: «ولكنني من بعدها لكميد». ومجيئه بالنون يدل على أنه أراد القسم، إلا أن يجعل النون داخلة للضرورة إذا جعل قوله لأمتسك خبرًا للكن)[1].

لكن اقبح هذه الأساليب لديه ما فصل فيه بين العناصر المتلاحمة، كالمضاف والمضاف إليه «يفصل بينهما بالظرف والمصدر وكل واحد منهما شديد الحاجة إلى صاحبه، كما قال ابن قميئة: (... لله در اليومَ من لامها)، تقديره: لله در من لامها اليوم»[2].

وأشد من ذلك لديه قول ذي الرمة:

كأن أصوات من إيغالهن بنا

أواخرِ الميس أصوات الفراريجِ

فقد «فرق بين «أصوات» وبين «أواخر الميس» بقوله: من إغالهن بنا، وهذا أكثر من الفرق الأول وأشق»[3].

وعندما يبلغ الكلام هذا الحد من القبح نتيجة تغيير الشاعر لمواضع عناصره النحوية، يخرج البناء إلى ما يسميه الشيخ بسوء النظم الذي يظهر في الإخلال بالتحام ما لا يستغني بعضه عن بعض، كالفصل بين الجار وبين المجرور، فذلك «قليل

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٣ – ٤٧٤.

(٣) نفسه: ص ٤٧٤.

ردئ، وقد روي للفرزدق: (... وأقطع بالخرق الهبوع المراجم)، يريد: واقطع بالهبوع المراجم الخرق، وهذا قبيح معدوم. وقد كان الفرزدق يتبع شواذ القول ويجيء بكلامه على سوء النظم»[1].

إن التغيير عن الأغلب[2] بالتقديم والتأخير وما أشبه ذلك من الأساليب التي يتخذها الشاعر والبليغ سبيلًا إلى الزيادة في حسن الكلام وفخامته، قد يصبح سببًا في إشكاله وتعقيده فيقبح.

وقد أحس الشيخ بأن تقديم المعطوف في قوله:

تسقيك والأري الضريب ولو عدت

نهي الإله لثلثت بسلاف

قد ينكر عليه لمخالفته المألوف، فنبه في ضوء السقط على أنه قدم المعطوف في هذا البيت لأن المعنى: يسقيك الضريب والأري، وقد جعله نظير قول الشاعر: (جمعت وفحشًا غيبة ونميمة...)، ويسوغ الاستعمالَ لديه أنه مطرد في الشعر[3]، لكنه لم يتردد رغم ذلك في الاعتراف بأنه مكروه في الكلام[4] وإن لم يصرح بأنه اضطر إلى ذلك.

وقد رد الخوارزمي إلى الاضطرار قوله في السقط:

أشدُّ الرزايا عنده عقر نابه

وأبعد شيء ضيفه عن طعامه

وذلك لفصله بخبر المبتدأ «بين أفعل التفضيل وهو «أبعد»، وبين المتعلق به وهو «من» التفضيلية.... وأصل الكلام: وأبعد شيء من طعامه ضيفه، وارتكاب ذلك لا يجوز إلا في ضرورة الشعر»[5].

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٤.

(٢) انظر العمدة: ٢/٢٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠، وانظر البيت في سقط الزند / شروح: ص ١٣٠٨.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٥٩ ب / تحقيق: ص ١٧٠.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٥٠٤. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

ومثل هذا الاضطرار معدود لدى قدامة من العيوب كما يتبين من إشارته إلى عيب التفصيل، «وهو ألاَّ ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض فيقدم ويؤخر...»[1]، لكن حكم الضرائر يظل لدى الشيخ وجل العلماء والنقاد مختلفًا عن حكم العيوب كما سيتبين.

أما الغالب على عدوله الموضعي فهو العدول البلاغي الذي يستثمر فيه مختارًا خبرته بالأساليب الشعرية بعيدًا عن سلطة الضرورة كقوله:

وإن تجد الديار كما أراد الـ

ـغريب فما الصديق كما أرادا

فالبيت فيه «تقديم وتأخير، وتقديره: فإن يجد الغريب الديار كما أراد...»[2]، إلا أن انسجام ترتيبه الجديد يجعل المتلقي لا يحس به كما يحس بتقديم المعطوف فينكره، ويدل على فاعلية الاختيار في عدوله هذا نمطيتُه التي تتجلى في ميله الأسلوبي إلى صيغ ترتيبية بعينها، كتقديم الحال من المنكَّر في قوله:

سرت لنا ترمح أبناءها

في الجوِّ بلق عربيات

«ففي البيت تقديم وتأخير، وتقديره: سرت لها في الجو بلق عربيات ترمح أبناءها. فقوله «ترمح أبناءها» جملة في موضع نصب على الحال، كأنه قال: رامحة أبناءها، وهي حال من نكرة تقدمت عليها، ولو تأخرت لكانت صفة لبلق»[3].

ومثل ذلك قوله:

يحمل منها صافيًا سابح

مثل غدير الديمة المفعم

---

(١) نقد الشعر: ص ٧.

(٢) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٨٨. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٤٠. وانظر بيت السقط في: ص ٨٣٨.

و«الحال من المنكر تجوز إذا كانت مقدمة عليه»[1].

ولعل ما لم يستطع الشيخ أن يخفي ولعه به تقديمُ المعمولات والمتعلقات وتأخيرُ ما حقه التقدم عليها، كتقديمه المفعول به في بيت اللزوم:

نفسي أخاطب والدنيا لها غيرُ
وفي الحمام إذا طال المدى دركُ[2]

وتقديم الجار والمجرور في قوله:

ليت التحملَ عن ذراك حلولُ
والسير عن حلبٍ إليك رحيلُ

فقوله: ««إليك» من صلة «رحيل»، وكثيرًا ما تقدم صلة المصدر على المصدر في الشعر، وعليه بيت السقط: «قد أقر الطبيب عنك بعجز»»[3].

ويختلف تأويل دلالة العدول الموضعي في شعر الشيخ باختلاف ثقافة المؤولين[4] وخبرتهم وأذواقهم، لكن ما يظل ثابتًا فيه - فضلًا عن المقاصد - دلالتُه على الميل الغريزي لدى كل شاعر إلى تطويع اللغة والإفلات من سلطة قواعدها، لجعل الصياغة الشعرية بلاغية أكثر منها نحوية، وهي الصياغة التي جعلت الخوارزمي يقول وهو مسحور ببلاغة تقديم «ودادك» على «لن يحولا» في قول الشيخ:

ستحمل ناجيات العيس مني
صديقًا عن ودادك لن يحولا

: (في تقديم قوله «عن ودادك» على قوله «لن يحولا» شيء من النبوة)[5].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٠. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٧٤٩.

(٢) اللزوم: ٢/ ٢٢٠. وانظر بيت الدرعيات: ألم تعلمي أني مدامة بابل ×× هجرت ولم أقبل خبيئة عانه. شروح / ١٨٧٤.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٦٧.

(٤) انظر دلائل الإعجاز: ص ٨٣ - ٨٧، والبناء اللفظي في لزوميات المعري: ص ٢٢٦. وانظر: ص ٢١٤ وما بعدها.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٠٢. وانظر بيت السقط في: ص ١٤٠١.

ج - العدول البلاغي الكمي: يعتبر الكلام من حيث تراكم عناصره مجموعًا يطابق كمه الرياضي عدد الكلمات المنتظمة في نسقها النحوي الذي لا يحتمل زيادة عليه أو نقصانا منه، وأعني بذلك أن للكم النحوي حقيقة رياضية منطقية ولفظية تعقل وتسمع، وتتلاشى فيتلاشى معها الكلام إذا ما نقصت عن عنصرين اثنين معناهما في ذاتيهما[1] يسند أحدهما إلى الآخر، وكل تصرف في هذا الكلم بالنقصان أو الزيادة يكون حذفا مقلصًا لامتداد الكلام أو حشوًا مستغنى عنه مطيلًا له بما لا فائدة فيه.

والحشو يقل في الكلام عموما لميل الأنظمة اللغوية إلى الاقتصاد، وهذا الميل هو ما يجعل الحذف يرد غير قليل في كلام العامة[2] المبتذل وفي البليغ الفصيح على السواء.

وقد لاحظ النحاة اطراد حذف بعض العناصر النحوية في لغة الفصحاء فنصوا على ذلك في قواعدهم، وحصروا مظاهره مقيدين استعماله، ومنبهين على أنه نقصان ظاهري يحس به السمع أو البصر دون أن يكون ذلك مغيرًا للكم الرياضي الحقيقي الأصلي الذي يظل ثابتًا في التقدير النحوي، لكن تتبع كثير من أساليب البلغاء يكشف عن أنهم لم يكونوا يكتفون بما يجيزه النحاة فحسب، لأنهم كانوا يخرجون إلى حقول بيانية لطيفة تتسع لجماليات تضيق عنها الأقيسة النحوية.

ويفسر النقاد حسن الحذف في كل قول بليغ بكونه إيجازًا واختصارًا يعبر فيه عن الغرض بأقل[3] ما يمكن من الألفاظ إذا علم المخاطب المراد[4]، وإذا كان المجاز والاستعارة يعدان من أشرف أبواب البيان، فإن ترك ذكر[5] بعض عناصر الكلام يعد من شروط المجيء بهما.

---

(١) نخرج بذلك الحرف لأن معناه في غيره. انظر همع الهوامع: ١ / ٤.

(٢) يسميه أبو العلاء كلم العامة. انظر رسائله / عطية: ص ٢٢١.

(٣) انظر العمدة: ١/٢٥٠ - ٢٥١.

(٤) نقد النثر: ص ٦٩.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ٣٦٢ - ٣٦٤.

ويتضح من الشواهد التي كان النقاد يحتجون بها على بلاغة الحذف أن استحسانهم له لم يكن راجعًا إلى وروده في الشعر، فـ«المنظوم يحتمل أشياء لا يحتملها سواه»[1] قد تكون محمودة وقد تكون مذمومة، ولكنه يعود إلى جماله وقوة تأثيره في النفوس.

ويحس المتلقي بروعة هذا الجمال حين يقف على قوة بيان الآيات التي جعل الله الإضمار وجهًا من أوجه إعجازها كقوله تعالى: [ولولا فضل الله عليكم ورحمته وأن الله تواب حكيم][2]، فقد «حذف ما بعده لعلم المخاطب به، فكأن تقديره: «ولولا فضل الله عليكم ورحمته لعذبتم بما فعلتم»[3].

ولم يجد الجرجاني للدلالة على بلاغة الحذف وفصاحته أبين من قوله: «هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»[4].

ويستخلص الشيخ من دراساته للأساليب في مختلف أجناس الكلام أن حذف الجمل «يقع كثيرًا، ويجيء في القرآن وغيره من الحديث المأثور وكلام العرب»[5]، وأن القول «يضمر كثيرًا في الشعر والقرآن»[6]، وإضماره في القرآن الكريم دليل على أن الحذف في الشعر يكون في كثير من مظاهره ذا منحى بلاغي مستقل عن الضرورة وأحكامها وإن فرضته أحيانًا.

---

(١) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.
(٢) سورة النور: الآية ١٠.
(٣) نقد النثر: ص ٦٩، والعمدة: ١/ ٢٥١.
(٤) دلائل الإعجاز: ص ١١٢.
(٥) زجر النابح: ص ٩٨.
(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ٣٦٧.

والأصل النظري لوروده - في رأي الشيخ - هو الرغبة في الاختصار، والاقتصاد الصوتي الذي يدفع المتكلم إلى البدء بالتخلص من بعض حروف الكلمات، ثم تزيد جرأته فيتخلص من الكلمات نفسها كما يتبين من تتبعه مراحل حذف رب من مسموع الكلام.

فأصل هذه الكلمة - لديه - «ربة» الواردة في قول ضمرة:

ماوي يا ربة ما غارة

شعواء كاللذعة بالميسم

ثم «حذفت منها الهاء فقيل: رب، واجترئ عليها من بعد فخففت الباء فقيل: ربَ كما قال عامر بن حليس: (... ربَ هيضل لجب لففت بهيضل)، ثم اجترئ على تسكين الباء، وحكى ذلك بعض الكوفيين، ثم زادت الجرأة فحذفت رب من الكلام وخلفتها الواو في مثل قول الراجز: «وبلد عامية أعماؤه»...»[1].

أما الوجه البلاغي للحذف فيبدو أن الإحساس به كان في مرحلة متأخرة عن الاختصار الصوتي الصرف، ويبدو من مقارنة الأساليب المخالفة في أجناس الكلام بعضها ببعض، أن الشعر هو الجنس الذي ظل يحمل حتى عصور متأخرة مختلف صور الاختصار، الصوتي منها والبلاغي.

فالتقلص الكمي الذي يلحق الكلام والشعر قد يكون نتيجة سقوط أحرف أو كلمات لم يقصد[2] إلى إسقاطها، كالبيت المشهور الذي رواه ابن قتيبة: (هي الخمر تكنى الطلاء... البيت)[3]، وقد يكون إسقاطًا مقصودًا في زمن متأخر لألفاظ أو أبيات عديدة لغاية أخلاقية أو فكرية غير فنية، كإسقاط الشيخ لعدد من أبيات السقط في مرحلة التوبة من الشعر، وهذان النوعان لا علاقة لهما بالعدول.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٢١ - ٤٢٢.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩.

(٣) انظر رسالة الغفران: ص ٥١٣، وفيه: هي الخمر تكنى الطلاء ×× كما الذئب يكنى أبا جعدة.

أما ما يعد عدولا فهو الحذف الصرفي الذي يؤدي إلى نقصان أصوات الكلمة بالإسقاط أو التسكين، وحكمه في الشعر حكم الضرورة، ثم الحذف النحوي الذي يلحق عناصر الكلام فيقل عددها، والغالب عليه أن يكون لغاية بلاغية لا علاقة لها بالاضطرار، ولذلك اشترط فيه الشيخ وجل البلاغيين أن يكون المعنى مفهومًا(١)، وأن يكون المخاطب عالما بالمراد(٢) في العبارة، وإلا استقبح وعد عيبًا وإخلالًا، والإخلال لدى قدامة «هو أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، مثال ذلك قول عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود:

أعـــــاذلُ عـــاجـــل مـــا أشـــتـــهـي

أحــــبُّ مـــن الأكـــثــــر الـــرائـــثِ

فإنما أراد أن يقول: «عاجل ما أشتهي مع القلة أحب إلي من الأكثر المبطئ، (فترك «مع القلة» وبه يتم المعنى)(٣).

ولجوء الشاعر إلى الحذف لإقامة الوزن يفيد أنه يكون في بعض صوره ملحقًا بالضرائر الشعرية، ولا يعيب الشيخ كونه ضرورة إذا سلم البناء من القبح كقول الشاعر: (ياعبد إنك عند القلب جنَّتَهُ...) يريد: «يا عبد الواحد، كما قال عدي بن زيد في الأبيات الصادية...: (غيبت عني عبد في ساعة الشر...)، يريد: عبد هند»(٤)، فهذا البناء لم يشبه أي قبح بعد الحذف، خلافًا لما نبه عليه الشيخ في قول البحتري: (أنست ذا وذاك إحدى وعشروك...)، فقوله: «إحدى وعشروك جائز إلا أنه ليس بوجه الكلام، وإنما الواجب أن يقال إحداك وعشروك، إلا أنه حذف المضاف من الكلمة الأولى لمجيئه في الكلمة الثانية، وقبيح أن يقال في الكلام: جاءني غلام وجاريتك وأنت تريد جاءني

(١) انظر ضوء السقط / ورقة ٣٤ ب / تحقيق: ص ١٠٣.

(٢) نقد النثر: ص ٦٩.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٤٥ – ٢٤٧.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٥٢.

غلامك وجاريتك، لأنك إذا نونت غلامًا لم يبق فيه دليل على الإضافة، ولا يعلم أنه غلام مخاطب إذا عدم الكاف... وإن حذفت تنوين الغلام دخل ذلك في الضرورات...»[١].

وتكشف أشعار الشيخ عن أنه كان يسلك في عدوله الكمي أساليب مختلفة يقتصر في بعضها على حذف الحروف النحوية كإضماره أن متسامحًا، وإيقاعه الفعل المضارع موقع المصدر في قوله:

وثـــانـــيـــة نـــهـــى تـــوفـــي بـــقـــدسٍ

وثـــالـــثـــة يـــنـــيـــل ولا يـــنـــالُ

ففي «هذا الكلام تسامح، وذلك أنه أوقع الفعل المضارع موقع المصدر»[٢]، ويحذف في بعضها الآخر الأسماء كما نجد في قوله:

كـــأن أهـــل قـــرى نمـــل عـــلـــون قـــرًا

رمـــل فـــغـــادرن آثـــارًا مـــخـــافـــيـــتـــا

فالبيت فيه «شيئان محذوفان لا يصح البيت إلا بهما، وتقديرهما: كأن فيه آثار أهل قرى نمل، فحذف المضاف وأقام المضاف إليه مقامه، وحذف الظرف الذي هو خبر كأن»[٣]، وكحذفه القسم في قوله:

لـــشـــرفـــت الـــقـــوافـــي والمـــعـــانـــي

بـــلـــفـــظـــك والأخـــلـــة والخـــلـــيـــلا

فاللام «في لشرفت جواب قسم محذوف، وهذا لأن القسم يجاب باللام...»[٤].

وقد يمتد الحذف فيكتفي به عن معان كثيرة تحتاج إلى جمل بأكملها للدلالة عليها، كما يتجلى من شرح الخوارزمي لبيت السقط:

---

(١) عبث الوليد: ص ٤٠ – ٤١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٦٧٥. وانظر البيت في: ص ١٦٧٤.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥٦٣. وانظر البيت في: ص ١٥٦٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر البيت في: ص ١٣٩٤.

طـربــن لــضــوء الــبــارقِ المـتـعـالــي

بــبــغــداد وهـــنــا مــا لــهــن ومــالــي

فهو يريد: «رأت هذه الإبل بعد مضي قطعة من الليل سنا بارق يلوح، فباتت وهي تطرب وتخف إلى أن خشيت أن يلوي بها الطرب ويطير بها الشوق، فأخذت أسكنها وأكفكف من غربها وهي لا تسكن ولا تمتنع، ثم أعاودها إلى أن قضيت من كثرة معاودتي وشدة مدافعتها العجب.

وإسرافُ هذه الإبل في الخفة إلى أن خشي عليها الطيران، وعكوفُ أبي العلاء عليها بالتسكين، وإن لم يكن مدلولا عليه بالمطابقة أو التضمن مدلولٌ عليه التزامًا، والدليل على ذلك قوله:

إذا لاح إيمــاضٌ سـتـرت وجـوهـهـا

كــأنــي عــمــرو والمــطــي سـعـالـي

وكـم هـم نـضـو أن يـطـيـر مـع الـصـبـا

إلــى الــشــام لــولا حــبـسـه بـعـقـال

ومثل هذا الحذف والالتفات له موقع حميد ومحل مرضي عند أصحاب علم المعاني»[1]. وليس إعجاب الشارح بهذا النوع من الإضمار إلا الشاهد على أن الشيخ كان – لخبرته بمسالكه ولطائفه – يختار له الموضع الذي يكون فيه سحره أحب إلى المتلقي من الذكر والإفصاح، ما دامت غريزة التلقي السليم تهدي إلى تقدير ما لم يسمع لفظه كالمضمر في قوله:

ولــم يـجـلـبـوهـا مــن وراء مـلـطـيـةٍ

تــصــدع أجـــبـــال بـــهـــا وإكـــام

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٦٣ – ١١٦٤. وانظر البيت في: ص ١١٦٢.

فالهاء «في «يجلبوها» راجعة إلى الخيل ولم يتقدم لها ذكر، وذلك كثير موجود إذا كان السامع يعلم المراد»[1].

وقد أدت خبرته بأساليب الحذف وقدرته على الاهتداء إلى أنسب المواضع له، إلى أن التبس على الشراح الحذف الذي كان أصلًا فنيًا في الصناعة الشعرية بما سيحذفه من أبيات السقط في مرحلة العزلة، لأسباب أخلاقية بعد توبته من الشعر.

ويظهر هذا الالتباس جليًا في شرح قوله:

حـــقٌّ عـلـيـهـا أن تحـــنَّ لمـنـــزلٍ

غـديـت بـــه الـــلـذاتُ وهـــي حـقـاقُ

فالتبريزي قد ذهب إلى أن الهاء «في عليها راجعة إلى الإبل ولم يتقدم لها ذكر»[2]، وذلك في رأيه من الحذف البلاغي الذي يكثر في الكلام الفصيح إذا كان المعنى مفهومًا، بينما نبه الخوارزمي على أن الشيخ ترك «بين هذا البيت وبين المتقدم أبياتًا»[3].

أما البطليوسي فقد جزم بأن القصيدة ناقصة، وذهب إلى أن الضمير «في قوله عليها يرجع على إبل لم يجر لها ذكر في ما تقدم من هذا الشعر، لأن هذه القطعة من قصيدة حذف أبو العلاء بعضها، ولم يكتبها على التمام فأسقط الأبيات التي كان فيها ذكر الإبل، كما فعل في قوله: (أليس الذي قاد الجياد مغذة...)، فالضمير في ليس يرجع إلى الممدوح بهذا الشعر، وليس في سقط الزند قبل هذا البيت شيء من القصيدة»[4].

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٦٠٤.

(٢) شرحه / شروح: ص ٧٦٦. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٦٦.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ٧٦٧.

ولم يكن الشيخ في شرحه للسقط يتعدى - في تنبيهه على ما قد يبهم من مواضيع الحذف - الإشارة المقتضبة، فبسط الكلام عليها يفقد هذا النوع من الحذف بلاغته وجماله لأنه بمثابة الذكر والإفصاح، لكن هذا الاقتضاب يختفي في رد اعتراض من أنكر عليه بعض أبيات اللزوم، ليحل محله الإفصاح المتكرر عن المحذوف والتقدير المفصل لمعانيه، لأن ذكر ما اقتضت البلاغة[1] حذفه أصبح مُكَوِّنًا من مكونات خطابه الحجاجي وهو يرد عن نفسه تهمة الإلحاد، كما يتضح من قوله يرد على من اعترض عليه في قوله:

عـلـيـكَ الـعـقـلُ فـافـعـل مـا رآه
جـمـيـلًا وهـو مـشـتـار الـشـوارِ

ولا تـقـبـل مـن الـتـوراة حـكـمًا
فـإن الـحـقَّ عـنـهـا فـي تـوار

: «قد تكرر القول في أن الجمل تحذف منها أشياء وهي مرادة في المعنى، كالأمكنة والأزمنة والأنباء المتعلقة ببعض الشخوص دون بعض... فليت شعري عن هذا المتكلم المعترض: بعقل أم بغير عقل ؟... وإنما المعنى: عليك بالعقل تستعمله في بيعك وشرائك وطلب المصلحة لنفسك...»[2].

وتردد عبارة «قد تكرر القول «في الرد السابق، وفي مثل قوله: «قد تكرر القول في تخصيص الأخبار والحذف منها...»[3]، ينبئ بأنه كان متضايقًا من اضطراره في ردوده إلى التعريف بمواضع الحذف في أبيات اللزوم إذا ورد، لكن خطورة التهمة جعلت التكرار والإطناب في الشرح أهم لديه من بلاغة الايجاز.

---

(١) انظر البناء اللفظي: ص ٢٤٥ – ٢٤٨.

(٢) زجر النابح: ص ١٢٢ – ١٢٣. وانظر البيتين في اللزوم: ١/ ٥٦٠.

(٣) زجر النابح: ص ١٥٧.

ولم يغب عن ذهنه أن خصمه قد يعترض عليه في جدوى الحذف نفسه، فنبه غير ما مرة على بلاغته مذكرًا بأنه ليس أسلوبًا خاصًا بالشعر وحده، كما يتبين من قوله ينفي الشبهة عن بيت اللزوم:

والمـــوت نـــومٌ طـويـلٌ مـا لـه أمـدٌ

والـنـوم مـوتٌ قـصـيرٌ فـهـو مـنـجـابُ

: «هذا لا يعترض فيه إلا رجل جاهل، لأن كل جيل والمنتسبين إلى كل نحلة لا يدعون أنهم يعرفون وقت النشور ما هو، والمعنى: ما له أمد معروف. ومثل هذا في الكتاب العزيز من كتمان الساعة ومنع بني آدم من علم أوانها وفي أي جيل يكون قيامها. والآيات مشهورة في الحذف»[1]، وليس أدل على بلاغة هذا الأسلوب من مجيئه في أفصح مقول وأبلغه: كلام الله المبين.

د - **العدول التعجيبي**: وأقصد به نوعًا رابعًا قل فنسي أو تنوسي، وقد آثرت نسبته إلى حقل التعجيب لقربه من المماثلة والمناسبة والمشاكلة والتنظير والترصيع والسجع، وما أشبه ذلك من أساليب الصنعة البديعية [2]، وعددته عدولًا لمخالفته إياها في كونه مغايرة تخل بالبناء الصرفي النحوي وتغيره، بينما تظل الأجناس البديعية مفتقرة إلى القوة التداولية التي تستطيع بها أن تعطل فاعلية الأنساق الأخرى في الجملة الشعرية، عروضية كانت أم نحوية.

أما عده عدولًا بلاغيًا/تعجبيًا مستقلًا بنفسه فيعود إلى كونه رغم إخلاله بالبناء الصرفي النحوي لا يحسب من الضرورات، لأن الوزن يستقيم بالأصل الصحيح ولا يفتقر إلى أي تغيير، كما يعود إلى كونه لا يؤثر في المعنى ولا يغير من دلالته.

---

(١) زجر النابح: ص ٢٥. وانظر البيت في اللزوم: ١/٩٥.

(٢) انظر خزانة الحموي: ص ١٦٦، ١٧٣، ٣٥٦، ٣٧٠، ٤٢٢.

وما أرجحه أن هذا النوع من العدول المنسي كان مقترنًا بمراحل ما قبل ازدهار الصنعة البديعية وتأصيل المحدثين لها، باعتباره أسلوبًا كان الشاعر القديم يعدل إليه بغريزته، لا ليخدم به المعنى الشعري ولا لإقامة الوزن، ولكن لتطلية المسموع وإطراب السمع بضروب من المجانسات الصوتية والإيقاعية، فقد كان من شأن القدماء «أن يتبعوا الشيء نظيره ليتجانس الكلام»[1].

لكن قلة هذه الأساليب في ما وصل إلينا من شعر تنبيء بأنهم كانوا يأتون بذلك على استحياء ويتجنبون الإكثار منه، إن لم يكن العلماء قد أسقطوا أبياته أو تصرفوا فيها لخروجها عن القواعد وحكم الضرورات في آن واحد.

ويستشف الشيخ بغريزته وخبرته الشعرية هذا المنحى الفني في شعر الجاهليين، فيقول على لسان ابن القارح مخاطبًا أوس بن حجر: «وكان في عزمي أن أسألك عما حكاه سيبويه في قولك: (تواهق رجلاها يداه ورأسه...)، فإني لا أختار أن ترفع الرجلان واليدان ولم تدع إلى ذلك ضرورة، لأنك لو قلت: تواهق رجليها يداه... لم يزغ الوزن، ولعلك - إن صح قولك لذلك - أن تكون طلبت المشاكهة، وهذا المذهب يقوى إذا روي «يداها» بالإضافة إلى المؤنث، فأما في حال الإضافة إلى ضمير المذكر فلا قوة له»[2].

فافتراضه ما سماه بالمشاكهة أصلًا في إنشاد البيت وروايته، دليل على أنه - بغريزة الشاعر - قد أحس بما رامه الشاعر الجاهلي وهو يغير الأوجه الإعرابية دون أن يكون ذلك ضرورة اقتضاها الوزن، وما لم يستسغه الشيخ هو رواية البيت بضمير المذكر[3] الذي يجعل المخالفة النحوية عبثًا ساذجًا لا يفيد منه لا الوزن ولا التعجيب، وإن كان ذوقه المحدث قد جعله يجد في كثرة صنوف الصنعة البديعية في عصره ما يغني عن مثل ذلك.

(١) رسالة الملائكة: ص ١١١.
(٢) رسالة الغفران: ص ٣٤١ - ٣٤٢.
(٣) ورد هذا البيت في ما يجوز للشاعر (ص ٨٠) مؤنثًا.

ومن مظاهر العدول التعجبي التى وقف عندها الشيخ قول الراجز طارحًا الإعراب من آخر «صاحب» في قوله:

إذا اعوججن قلت صاحبْ قومِ

في الدو أمثال السفين العومِ

فهو في رأي الشيخ «من عجيب ما جاء، وقد بله قائله عن أن يقول: «صاح قوم (فلا يكون بالوزن إخلال، ولكن الذين يحتجون له يزعمون أنه أراد أن يعادل بين الجزأين، لأن قوله: «حب قوم» في وزن قوله: «نل عوم»...)[1].

ومثله ترك تغيير البناء الصرفي لتحقيق نفس المعادلة في قول البحتري:

وأرى السمينُ القدم حين تمضُّه

قطع القنا وترضُّه القضبانُ

فـ (الكلام المختار «تمضه» من أمض، وقد حكي مضه، ويجوز أن يكون أبو عبادة قال «تمضه» ليكون في وزن «ترضه»)[2].

ويبدو أن الخفض على الجوار[3] يدخل في هذا الضرب من العدول، لأن الشاعر يخرج فيه عما يقتضيه الإعراب ليجانس بين صوت الكسرة وما سواها كقول امرئ القيس:

كأن ثبيرًا في عرانين وبله

كبير أناس في بجاد مزملِ

وقول آخر:

كأنها ضربت قدام أعينها

قطنًا بمستحصد الأوتار محلوج

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٣٣٠.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٥ – ١٤٦.

فقد خفض الأول «مزمل» لجواره لـ «بجاد»، وحقه أن يكون رفعا لأنه نعت لـ«كبير»، وخفض الثاني «محلوجا» لجواره «الأوتار»، وحقه أن يكون نصبا لأنه من نعت القطب»[1].

وبمثل ذلك أول الشيخ قول البحتري:

ذممـــنـــا عـــهـــدهُ لمـــا ذممـــنـــا

ذمـــيـــمُ ســـجـــيَّـــةٍ لحـــزٍ بـــخـــيـــلِ

فقد ذهب إلى أنه إن كان قاله كذلك «فهو جائز على الوجه الذي يسمى المجاورة»[2].

لكن الطريقة التي أشار بها إلى المجاورة وإلى قول الراجز: «صاحب قوم»، تنبئ بأن ذوقه كان – لانتسابه إلى عصور المحدثين – يزهد في مثل هذا النوع من العدول رغم منحاه التعجيبي، وذلك لإخلاله بالأقيسة دون أن تدفع إلى ذلك ضرورة، أما ما سواه من أنواع العدول البلاغي، فقد جعل مجيئه بمعظم مظاهرها في متنه الشعري شاهدًا على أن مفهوم الضرورة الشعرية كما تصورها النحاة، أضيق من أن تفسر به كل أساليب الخلق التي أثبت بها الشعراء استقلال لغة الشعر عن غيرها من أجناس القول.

٢ – **العدول الاضطراري**: أخص بهذا المصطلح كل أنواع المخالفات النحوية والصرفية والدلالية التي كان الشعراء يقدمون عليها لإقامة الوزن، دون أن يكون لها أي منحى بياني يلحقها بمختلف ضروب العدول البلاغي الذي يأتي في الشعر وغيره من أجناس الخطاب الأدبي.

ويوهم اطراد تداول المتأخرين مصطلح «ضرورة» للدلالة على هذه المخالفات أن المفهوم العلمي لهذا المصطلح كان واضحًا ومستقرًا، لكن تتبع الوصف العلمي والنقدي للأساليب التي كان الشعراء يجترئون عليها يكشف عن أن تأويلات العلماء

---

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦، حيث يشير القزاز إلى الخفض على الجوار في هذا البيت وفي بيت امرئ القيس السابق.

(٢) عبث الوليد: ص ١٧٥.

لها وأحكامهم عليها كانت تختلف، وتتعارض أحيانًا تعارضًا يدل على اضطراب مفهوم العدول الشعري وعدم استقراره في الدرسين اللغوي والنقدي.

فسيبويه وطبقته كانوا ينظرون إلى مخالفة الأقيسة النحوية والصرفية باعتبارها استعمالات خاصة يحتملها الشعر، فتجوز فيه إذ ليس شيء يضطر إليه الشعراء إلا وهم يحاولون له وجهًا[١].

ورغم تسليم هذه الطبقة من العلماء بأن الاضطرار يكون وراء الخروج إلى هذه الاستعمالات المغيرة لم يحصروا عددها، لأنهم كانوا يعلمون أن ما يجوز في الشعر أكثر[٢] من أن يذكر كله، ولم يستعمل أغلبهم في وصفها مصطلح ضرورة، لأن هذا الاصطلاح لم يكن يدل لديهم على الاستعمالات التي كان الشعر يحتملها، فدلالته كانت مقصورة على وصف الغاية القصوى التي يبلغها التعارض بين الجملة النحوية الصرفية والجملة العروضية، فلا يكون للشعراء عنها مندوحة ومفر من الخروج عن الأقيسة والمعايير مجوزين لأنفسهم ما يعد خطأ مذموما إذا جاء به الناثر.

ولم يخف هؤلاء العلماء استقباحهم بعض الأساليب التي يركبها الشعراء عند الاضطرار، لكنهم لم يجرؤوا على تخطئتهم أو عد ذلك دليلًا على ضعف سلائقهم، لأنه وإن دل من وجه على جورهم وتعسفهم فإنه من وجه آخر مؤذن[٣] بسموهم وتعجرفهم، فمثلهم مثل «مجري الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام»[٤].

لكن مثل هذا الاعتذار لم يكن ليقنع طبقة أخرى من العلماء لم تتردد في تخطئة سيبويه وسائر أهل العربية[٥] من الكوفيين والبصريين الذي عدوا الشعراء دون غيرهم

---

(١) انظر الكتاب: ٣٢/١. (ما يحتمل الشعر).

(٢) نفسه.

(٣) الخصائص: ٣٩٢/٢ – ٣٩٣.

(٤) نفسه: ٣٩٢/٢.

(٥) ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ – ٢١ – ٢٣.

من الخطباء والكتاب أمراء الكلام، فخضعوا لسلطتهم وجعلوا يبحثون لأخطائهم عن وجوه تسوغها، ويتكلفون في تأويلها[1] معتذرين عنهم بأنهم كانوا يضطرون إلى ذلك لإقامة أوزان أشعارهم.

لقد أصبح متكلمو العربية لدى خصوم العدول الاضطراري اثنين: أحدهما مصيب والآخر مخطئ، ولم يُستَثن الشاعرُ من هذه القسمة الثنائية[2] لأن ابتعاده عن الصواب يعد وقوعا ضمنيًا في الخطأ، ولا يرفع عنه مذمة الخطأ اضطراره إليه لإقامة الوزن، فالشعراء «يخطئون كما يخطئ الناس ويغلطون كما يغلطون، وكل الذي ذكره النحاة في إجازة ذلك والاحتجاج له جنس من التكلف، ولو صلح ذلك لصلح النصب موضع الخفض والمد موضع القصر...»[3].

ويتبين من الرجوع إلى بعض المصنفات النقدية المتقدمة أن ذم الضرورات وعدها خطأ صريحًا لم يكونا مقصورين على الدرس اللغوي وحده، فالقراءة المتأنية لنقد الشعر تكشف عن أن قدامة عَدَّ من باب العيوب[4] كل ضروب العدول التي كان الشعراء يلجؤون إليها لإقامة الوزن أو خدمة القافية، كما يتبين من تعريفه الإخلال والحشو والتثليم والتذنيب والتغيير والتفصيل والمقلوب والمبتور.

ولم يفت العسكري[5] أن ينبه على أن هذا النوع من العدول عيب يشين الشعر كما يتبين من قوله: «ومن عيوب اللفظ ارتكاب الضرورات»، وكذا من قوله: «وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة».

---

(١) ذ. م الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٢) انظر خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥، حيث الإشارة إلى أن إنكار ورود الضرورة في الشعر العربي رأي مخالف للإجماع.

(٣) ذم الخطأ في الشعر: ص ٢٣.

(٤) نقد الشعر: ص ٢٤٥.

(٥) انظر الصناعتين: ص ١١٤ و١٥٦، حيث يرد النصان اللاحقان.

ويتوسط بين الرأي الأول الذي كان يتساهل فيعتذر عن الشعراء ويجعل ما يجوز لهم أكثر من أن يحصى، وبين الرأي الثاني الذي كان يتشدد فيجعل الضرورات أخطاء مذمومة كأي استعمال يخالف أقيسة الكلام فيجانب الصواب، رأي ثالثٌ سلَّمَ أصحابه بأن الاضطرار يجيز للشعراء ما لا يجيزه لغيرهم، لكنهم لم يتركوا «ما يجوز للشاعر» الذي تعمدوا وصفه بمصطلح «الضرورة» بابًا مفتوحًا، أو حقلًا مهيعًا مستباحًا يأتي فيه الشعراء بكل ما يمليه عليهم هواهم الشعري، فقد صيَّر هؤلاء العلماء ما كان لا يحصى من أساليب العدول أبوابًا محدودة العدد يوقع تعديها في الخطأ المعيب، وجعلوا ما كان ينعت بالجائز والمحتمل استثناء لا يسمح للشاعر بأن يأتي منه إلا بما جوزوه له علميًا، فأصبح ما كانوا يستبيحونه بجرأتهم الشعرية طريقًا ضيقًا سدته الأقيسة العلمية عليهم، إلا فسحة منَّ بها النحاة عليهم من خلال عدهم العدول بابًا «من العلم لا يسع الشاعر جهله ولا يستغني عن معرفته، ليكون له حجة لما يقع في شعره مما يضطر إليه، من استقامة قافية أو وزن بيت أو إصلاح إعراب» (١).

لقد أصبحت الضرورة بهذا الرأي – حسنت أم قبحت – بُعدًا ثالثًا يكمل بعدي الصواب والخطأ في التصور العلمي النقدي للكتابة الشعرية، مقيدًا حرية الشعراء من جهة، وملزمًا من جهة ثانية النقاد بأن يحيطوا علمًا بحدوده إحاطة الشعراء بها حتى ينصفوهم ولا ينسبوهم إلى الخطأ جهلًا وظلمًا، لأن كثيرًا ممن كان يطلب الأدب ويأخذ نفسه بدراسة الكتب كان «إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره، أو لطالب من نظرائه فيه تقديم أو تأخير أو زيادة أو نقصان، أو تغيير حركة عما حفظ من الأصول المؤلفة له في الكتب، أخذ في التشنيع عليه والطعن على عمله والإجماع على تخطئته، ولو نظر بعين الحق لعلم أن ذلك لا يخرج إلا من وجهين: إما أن يكون ذلك جائزًا لعلل تغيبت عنه لم يبلغ النهاية من علمها وهو كذلك، وإما وهمه الذي لعله إن ينبه عليه عاد

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٣.

نظره ورجع عنه إلى الصواب... فليس للناظر في الأصول مع تأخره عن الإحاطة بسائر الفروع الهجومُ على ما لعله جائز عند المتقدمين في العلم، الناظرين بعين الحق»[1].

إلا أن الضبط العلمي لحدود الضرورات ظل رغم ذلك بعيدًا عن أن يكون محكمًا ونهائيًا، لأن الخلاف حول صورها وتمييزها مما تكلمت به العرب في غير الشعر ظل قائمًا بين العلماء، كاختلافهم في ترك نصب المنقوص في مثل قولهم: «رميت ناز وضربت غاز»، فهو «على رأي البصريين ضرورة وعند الكوفيين لغة»[2].

ولعل أهم ما أربك التصور العلمي للضرورة أن عذر الاضطرار الذي قيد به العلماء ركوبها، كان منعدمًا في غير قليل من الأشعار التي ركب فيها أصحابها الضرورة ولهم عنها مندوحة [3]، كقول القائل:

مَــن كـــان لا يـــزعـــم أنــــي شــاعــرٌ

فــيــدن مــنــي تــنــهــه المــزاجــرُ

فقد ذكر المازني أنه سمع الفراء ينشد هذا البيت ويقول لأصحابه: لا يجوز حذف لام الأمر إلا في شعر، قال: «فقلت: وما الذي اضطره هنا وهو يمكنه أن يقول: فليدن مني...»[4].

وقد ذهب المتأخرون مذاهب مختلفة[5] في تفسير حمل كل عدول شعري على الضرورة رغم سلوك الشعراء في بعضه مسلك الاختيار[6] وعدم الاضطرار، ولعل أطرف هذه المذاهب قول ابن جني: «إن العرب قد تلزم الضرورة في الشعر في حال السعة، أنسًا بها واعتيادًا لها وإعدادًا لها لذلك عند وقت الحاجة إليها، ألا ترى إلى قوله:

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٢٤.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

(٣) خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥.

(٤) الخصائص: ٣/٣٠٣.

(٥) لخص البغدادي هذه المذاهب في شرحه لقول القائل: ...... الحمار اليجدع. خزانة الأدب: ١/١٥.

(٦) خزانة الأدب للبغدادي: ١/١٥.

قد أصبحت أم الخيار تدعي
على ذنبًا كلُّه لم أصنعِ

فرفع للضرورة، ولو نصب لما كسر الوزن. وله نظائر»[1].

ويبدو أن اختيار النقاد والعلماء اصطلاحات أخرى كالرخص[2] في الشعر، و«ما يجوز فيه»، و«ما يحتمله»... للدلالة على مختلف أنواع العدول الشعري، كان هروبًا من ضيق التصور النحوي للضرورة الذي لم يتردد بعض المتأخرين في عده مذهبًا فاسدًا[3].

أ - التصور النظري العام للضرورة لدى أبي العلاء: يتبين من دراسة أبعاد التصور العلائي للضرورة أنه كان صياغة مكتملة لكل التصورات العلمية والنقدية السابقة، فهو لا يجادل في كون الشعراء يصيبون ويخطئون[4] كما ذهب إلى ذلك ابن فارس[5]، لكن انتسابه إلى طبقة الشعراء كان يلزمه بأن يقدم رأي جمهور العلماء، مؤكدًا «أن الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر»[6]، وأن مسلك الضرورة مسلك شعري ثالث يبتعد به الشاعر عن صورة الصواب، لكن دون أن يكون ذلك وقوعًا في الخطأ.

وقد كان من نتائج أسبقية اشتغاله بالشعر الذي جعله يرجح رأي الجمهور في الضرائر، أن تصوره النقدي لها كان أوسع من تصور علماء البصرة لها، وقد كان لميوله العلمية الكوفية أثر في عدم اعتداده بالصور المعدودة التي حصرها البصريون، وتنبيهه على أن غير قليل مما يعدونه ضرورة يحتمل أن يكون غير ذلك، فمخالفة

(١) الخصائص: ٣/٣٠٤.
(٢) العمدة: ٢/٢٦٩.
(٣) انظر خزانة البغدادي: ١/١٤.
(٤) انظر الصاهل والشاحج: ٢٠٤.
(٥) انظر ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ - ٢١، وما تقدم عن العدول الاضطراري.
(٦) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

المألوف - إذا لم تكن خطأ - تعد لديه من باب الجائز، والجائز أنواع ثلاثة: عدول بلاغي يغلب في مختلف أجناس الكلام البليغ[1]، وضرورات مقصورة على الشعر، ولغات قليلة الإستعمال لا علاقة لها بالاضطرار.

ففك الإدغام وإظهار التضعيف في مثل قولهم: «أقللوا» بدلًا من أقلوا «جائز، إلا أنه ضرورة»[2]، وتخفيف مثل الظامئ «جائز من غير ضرورة»[3].

وقد تضيق المعرفة بتاريخ الاستعمال فتلتبس حقيقة الجائز ويختلف فيه، كحذف ألف الاستفهام في مثل قول البحتري:

بلونا حالتيه وما تبالي
ضربت بذي الفقار أو الرسوبِ

فالمعنى «أضربت، وهو على حذف ألف الاستفهام، وقد تردد مثله في شعره كثيرا، وبعض الناس لا يعده من الضرورات»[4]، وكتسكين اللام في طلحات، و«إنما الوجه الحركة... وتسكين مثل هذا جائز بلا اختلاف، فبعض الناس يزعم أنه ضرورة في الشعر، ومنهم من يرى أنه جائز في الكلام»[5].

وتعد كثرة الاستعمال المخالف وقلته لدى الشيخ من أسباب التباس الضرورات باللغات، فحذف الياء في الشعر من مثل الوادي والنواحي مع التعريف بأل، قد كثر «حتى قيل أنها لغة للعرب»[6].

وتحريك الوسط في مثل صبْح أو تسكينه في مثل سدْس لإقامة الوزن قد يُتوهم ضرورة لقلة ما يستعمل منهما، ولا فرق بين الحركة والسكون فيهما، فكل «اسم على فُعل ساكن الأوسط فجائز فيه التحريك والتسكين، ولا يحسب ذلك من الضرورات، إلا

(١) انظر ما تقدم: (العدول البلاغي).
(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٩.
(٣) نفسه: ص ٦١.
(٤) نفسه: ص ٦٣.
(٥) نفسه: ص ٦٨.
(٦) نفسه: ص ٢٢٩.

أن العادة تغلب على بعض الكلام فيكثر فيه التحريك أو السكون كقولهم: صُبح ومُلك، أكثر ما يستعمل بالتسكين، والضم جائز فيه، وقرأ عيسى بن عمر: «تبارك الذي بيده الملُك»، و«أن موعدهم الصبُح». ومما غلب عليه التحريك الثلث والسدس[1].

ولعل من أطرف مظاهر التباس الضرورة باللغة في الاستعمال الشعري ترخيم الكلمة بحذف آخرها كقولهم: «سعا» في سعاد، فهو «يوجد في النداء دون غيره، فإذا جاء في غير النداء فإنما تلك ضرورة»[2].

ويعد جمع الشاعر بين استعمالين مختلفين في نفس الشعر - في رأي الشيخ - من باب ما قد يلتبس، كقول ابن أبي حصينة:

كلاكَ اللهُ من نوب الليالي
فإنك تكلأُ الأدبَ المضاعا

فهذا «يحتمل وجهين: أحداهما أن يكون على معنى الاضطرار، والآخر أن يكون جمع بين لغتين، لغة من يخفف، ولغة من يحقق.

ويشبه ذلك في الجمع بين اللغتين قول لبيد الشاعر:

سقى قومي بني مجدٍ وأسقى
نميرًا والقبائل من هلالِ»[3]

أما إذا ارتفع اللبس في مثل ذلك وعُدَّ جمعًا بين اللغتين، فإنه يكون لدى الشيخ أقل مؤنة من الضرورة، ومنه قول البحتري: (سكن لي إذا نأى ناء ليانا ...)، فقد «قال: نأى فاستعمله غير مقلوب، ثم قال: ناء فاستعمله مقلوبًا ... وهذا داخل في نوع مجيء الشعراء باللغتين في البيت الواحد، وهو دون الضرورة، كما أنهم يقولون: فعلتم فيسكنون الميم، ثم يقولون: فعلتمُ في إثر ذلك»[4].

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٦.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.

(٣) شرح ديوان أبي حصينة: ٢/١٧٦، وانظر البيت في: ١/١٦٩.

(٤) عبث الوليد: ص ٨٥.

وقد يستخلص من جعله استعمال اللغة القليلة أسلوبًا دون الضرورة، أنه كان يجد الخروج إلى اللغات غير المشهورة أقرب إلى الصواب من الضرورات مطلقًا، لكن تتبع أحكامه على ما جاء به بعض الشعراء منها يكشف عن أنه لم يكن يسوغها في الشعر وغيره إلا عندما تكون بعيدة عن القبح، لتفاوتها في الحسن والرداءة.

فتسكين ياء المتكلم جائز في مثل قول أبي الطيب: (تعرض ليْ السحاب وقد قفلنا...)، لكن الأحسن في هذه الياء - لديه - «التحريك إذا لقيها ساكن، وليس الإسكان بضرورة، ولو كان الكلام منثورًا لكان الأحسن أن يقول تعرض ليَ السحاب، وإن معيَ السحاب...»[1].

ونظير ذلك زيادة الألف قبل الهمزة في مثل قولهم الظِّماء والخَطاء يريدون الظمأ والخطأ، و«ذلك جائز إلا أن ترك المد أحسن، وهو في الشعر أسوغ منه في الكلام المنثور. وقد روي عن بعض القراء أنه كان يقرأ خطاء كبيرًا بالمد ...»[2].

ولم يكن الشيخ بغريزته السليمة وحرصه على انسجام الجمل الشعرية ليسوغ استعمال اللغات الرديئة والقياس عليها، أو الاستشهاد بها على فصاحة المقيس عليها وجوازه في الكلام، لذا نجده يشكك في صحتها أو يختار إلحاقها على قبحها بالضرورات ليقيد استعمالها ويقصره على الشعر دون سواه، كدخول أل على بعض الأعلام في مثل أم العمر وبنات الأوبر واليزيد بن الوليد، و«إنما الكلام أم عمرو ويزيد بن الوليد وابن أوبر لضرب من الكمأة... ولكن هذه مواضع ضرورات»[3] لا يقاس عليها ولا يحتج بها.

وأقبح من ذلك لديه وألصق بالضرورات دخولها على الأفعال في مثل «الحمار اليجدع»، و«ليس في قول الفرزدق حجة لدخول الألف واللام على الأفعال حيث قال:

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٣.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٥٥.

(٣) رسائله / عطية: ص ١٣٧. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٢.

(ما أنت بالحكم الترضى حكومته...)، ولا في قول غيره: (... ومن بيته بي الشيخة اليتقصَّـعُ)، لأن بعض الناس لا يرى هذه الرواية شيئًا، ومن زعم أنها صحيحة فإنما يحملها على الضرورة»[1].

ولم يستثن الشيخ من حكم الرفض ما لم يلحق بالضرورات، كنقل حركة الحرف عند الوقف عليه إلى ما جاوره في مثل «لم أضربُهْ»، فقد «ذهب بعض الناس إلى أن هذا ليس بضرورة، وإن كان كما زعم فإنه قليل كقلة ما يستوحش منه الفصحاء» [2].

وإذا كان العلماء قد حصروا لائحة الاستعمالات المحمولة على الضرورة وعددوها ليعرفها الشعراء والنقاد، فإن الحكم بركوب الشعراء إياها في بعض الاستعمالات يكون في رأي الشيخ غير يقيني، لأنها تكون احتمالية يقترن مجيئها بِنِيَّةِ الشاعر أو اعتقاد المتلقي، فقول أبي تمام مثلًا: (أقري السلام معرَّفًا ومحصَّبًا...) «يروى على وجوه أجودها وأليقها باللفظ، أن يقال: «أقري السلام معرفًا ومحصبًا»، ويكون من قرأت على فلان السلام وأقرأته غيري، وتخفف الهمزة، فإن خففت للضرورة أثبت الياء في الخط، كأن القائل أراد أن يقول: أقرئ السلام، فخفف وبقيت الياء.

وإن كانت الهمزة خففت قبل أن يرام نظم الكلمة فلا ضرورة فيها، وينبغي أن يكتب: «اقر» بغير ياء لأنها في لغة من يقول قرى في وزن سقَى ... ومن أنشد «أقر السلام معرفًا ومحصبًا «بكسر الراء والصاد، فالمعنى: أقر أيها الرجل السلام في حال تعريفك وتحصيبك ... ومن أنشد «إقرا السلام «وجب أن يكسر الراء في معرفًا والصاد في محصبًا لأن المراد هو الإنسان القارئ ... ولو رويت «إقرا السلام معرفًا ومحصبًا «لجاز ذلك على بعد ... والكلام في إثبات الألف في «إقرا «مثله في إثبات الياء في «أقري»، إن كان خفف بعد النظم وجب أن يثبت، وإن كان التخفيف والكلمة منثورة حذفت الألف كما تحذف من قولك: اخش ....»[3].

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٨.

(٢) الصاهل والشاحج: ٤٤٠ – ٤٤١.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٨/١ – ١٠.

ومثل هذا التأويل يضعف احتمالية الضرورة، لجعله الجزم بمجيئها مرهونًا بمعرفة الرسم الأصلي الذي خط به الشاعر الكلمة المعنية حتى تُعرف نيتُه اللغوية قبل النظم، وهو معيار صحيح من الوجهة النظرية، لكن الاحتكام الفعلي إليه يظل متعذرًا إن لم يُعَدَّ مستحيلًا.

ونظير ذلك في الاحتكام إلى النية تنوين تماضر ولعوب في قول أبي تمام: (فأبكى تماضرًا ولعوبا)، فالأجود في رأي الشيخ «أن يكون تماضر ولعوب معرفتين صرفهما للضرورة، ولو جعلهما نكرتين لم يبعد ذلك»[(١)].

وأقرب من ذلك إلى الإمكان الاحتكامُ إلى اعتقاد المتلقي وتأويله للبناء الصرفي النحوي للبيت كما هو الشأن في قول البحتري: (... لست امرءًا خاب ولا مثن كذب)، فقوله: «مثن، يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه، ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه، ويكون المعنى: ولا أنت مثن. وإن جعل في موضع خفض فهو على توهم الباء» [(٢)].

ويتضح من مختلف النصوص النقدية التي تعرض فيها الشيخ للضرورات أنه كان يعدها أساليب خاصة بالشعر دون غيره من أجناس الكلام، لكنه استثنى الأمثال لأن المثل لديه «يجوز فيه ما يجوز في ضرورة الشعر، لأن استعماله يكثر»[(٣)].

وإذ كان المنظوم دون سواه يحتمل أشياء[(٤)] أطلقها[(٥)] الشعراء لأنفسهم فلم يحاسبوا عليها خلافًا لغيرهم، فإن المسموح به من الضرورات لهم – في رأي الشيخ – ليس ما عدده النحاة واصطلحوا عليه، ولكن ما اصطلح عليه أهل النظام[(٦)] أنفسهم.

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/١٥٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٦٢.

(٣) نفسه: ص ١٩٢.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٠٥.

(٦) نفسه: ص ٢٠٦.

ويسلك الشعراء عند ركوب الضرورات واحدًا من مسلكين اثنين متمايزين: أولهما خرق الأصل والخروج عنه إلى استعمال فرعي غير مألوف وهو المسلك الغالب، والثاني مخالفة المألوف بالعودة إلى الأصل أوالتمسك به، وهو مسلك مناقض للأول لأن اعتبار الضرورة فيه يكون بالنظر إلى المخالفة باستعمال الأصل لا بالابتعاد عنه أو تغييره.

ويلزم من ذلك التسليمُ بوجود ضرورة أولى منسية أو تغير سابق لحق البناء اللغوي واطرد ثم كثر حتى صار أصلًا جديدًا نسي معه الأصل الأول.

وقد علل الشيخ مثل هذا النسيان بأن الأشياء ليس ينبغي أن تجرى «على أصولها في كل الأوقات، فربما استعمل الشيء على ما يجب له في الأصل فقبح وأنكر»[1]، إلا أن يضطر إليه الشاعر لإقامة الوزن فيكون للعودة إليه في الغالب حكم باقي الضرورات وإن خالفته في كونها ابتعادًا عن الأصول.

ومن ذلك قول عنترة: (... مني بمنزلة المحب المكرم)، فقد جاء باللفظ – في رأي الشيخ – على ما يجب في أحببت، و«عامة الشعراء يقولون أحببت فإذا صاروا إلى المفعول قالوا: محبوب... وقال بعض العلماء: لم يسمع بمحب إلا في بيت عنترة، وإن الذي قال أحببت لا يجب عليه أن يقول محب، إلا أن العرب اختارت أحب في الفعل وقالت في المفعول محبوب»[2].

ومنه في رأي الشيخ «لِمَ»، «حذفت منه الألف لكثرة الاستعمال... ومما يجري مجرى لِمَ في الحذف قولهم: بِمَ أخذت كذا.

وإثبات الألف جائز في الضرورة، وإثباتها هو الأصل، قال وضاح اليمن: ... البيت، فالألف في «لما «تثبت للضرورة...» [3].

(١) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٩.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٥ – ٣٢٦.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١١٢.

ويتبين من رد الشيخ على بعض كبار النحاة أنه - كالمتقدمين من البصريين[1] - أنه كان يرى اعتبار العودة إلى الأصل أقوى مما اختاره بعضهم في تفسير بعض الضرورات، كقول أبي علي الفارسي بزيادة الألف في ترضاها في قول الراجز: (ولا ترضاها ولا تملق)، فهو يرى أن هذه الألف اجتلبت وزيدت بعد الجزم «لأجل فتحة الراء»[2].

والاستعمال الأرجح - لديه - عند الاضطرار إلى الابتعاد عن الفرع / الأصل هو الأصل الأول نفسه، فبعض العلماء قد ذهبوا إلى أن العلم المنادى إذا نون للضرورة لم يفارق الرفع، واختاروا[3] رواية «يا مطرٌ» في بيت الأحوص:

سلام الله يا مطرٌ عليها

وليس عليكَ يا مطرُ السلامُ

لكن الشيخ كان يرى أن المبني على الضم من الأعلام في النداء إذا «لحقته الضرورة فنون رجع إلى أصله وهو النصب»[4].

ويبدو هذا الربط بين الضرورة والعودة إلى الأصل غير منطقي بالقياس إلى المعيار العام الذي يجعل الضرورات خروجًا عنه، لكن الشيخ يجعل من التفريق بين الأصول القياسية وبين الاستعمالات الاستثنائية التي آثرتها سلائق الفصحاء في الكلام المنثور تفسيرًا يسوغ به عد مثل هذه العودة ضرورة، لأن تتبع كلامهم يكشف عن أنهم قد يختارون أن يتركوا الشيء الذي هو أصل في الكلمة فلا يستعملوه، كما رفضوا همزة الخابية وهي من خبأت، وكما قالوا (يرى فلم يستعملوا همزه إلا عند ضرورة كما قال الشاعر: ... بالبين عنك بهم يرآك شانا)[5].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢١٩. وانظر الفصول والغايات: ص ١٢٤.

(٣) انظر ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/٤٠ - ٤١.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٧.

(٥) رسالة الملائكة: ص ٨٣.

فالقياس في مضارع رأى يرأى لأنه لا يختلف عن مضارع نأى، ولا يوجد أي تعليل لقصر حذف الهمزة - أي عين الفعل - من المضارع على يرى دون غيره، و«أصلها أن تجيء فيه كما جاءت في قوله تعالى: «وهم ينهون عنه وينأون عنه»، ولكنها بعدت من موطنها فلم ترجع إليه إلا عند ضرورة..» [1]، كما رجعت إليه في قول الشاعر: (... ومن يحي في الأيام يرأ ويسمع)، والفصحاء لا يقولون «ترأى» في المنثور، و«إنما يستعملونها في المنظوم لإقامة الوزن»[2].

ويتضح من اطراد إشارة الشيخ إلى علاقة الاضطرار بالوزن، أنه كان يعد صون هذا العنصر الشعري الايقاعي من الكسر المسوغ الذي يهون الخروج عن المألوف، والإتيان بالمخالفات التي يجب أن تختص دون غيرها بمصطلح ضرورة.

لقد اعترف العلماء بأن بعض الشعراء القدامى كانوا يخرجون أحيانًا عن الأقيسة لغير ضرورة، وأمام تردد الأشعار التي اختار فيها أصحابها غير مضطرين المخالفة والعدول، وجد المتأخرون من العلماءِ أنفسَهم ملزمين بتوسيع مفهوم الضرورة، وتعريفها بأنها كل تغيير يقع في الشعر كان للشاعر مندوحة عنه أم لم يكن، وعدوا ربط ذلك بالاضطرار مذهبًا فاسدًا[3] مردودًا، لكن الشيخ - رغم انتسابه إلى طبقة الشعراء - كان ميالًا إلى أن يكون استعمال الضرورة مقترنًا بإقامة الوزن وتجنب الكسر الايقاعي، فالضرورة رغم جوازها للشعراء تعد لديه أشدَّ مؤنة من استعمال اللغات القليلة، وأبعدَ منها عن طرف الصواب إن لم توصف بأنها قريبة من الخطأ، لذا نجده يفرق بين ثلاثة أنواع من التغييرات يمكن أن تلحق الكلام الشعري: أولها الزيادة التي قد يزيدها المتلقي غير العابئ بالزنة «للخزم على معنى الضرورة ليصل

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٩. وانظر في نفس الصفحة البيت الذي رد فيه الشاعر مضارع يرى إلى الأصل فقال: «يرأ» بالجزم.

(٢) نفسه: ص ٤٩٩.

(٣) خزانة البغدادي: ١/١٥.

كلامًا بكلام»[1]، ولا مكان – لديه – لمثل هذا الاضطرار الدلالي في الشعر، لأنه يناقض مفهوم الضرورة التي يركبها الشاعر لإقامة الوزن لا لإفساده، كما هو الحال في زيادة ألف الاستفهام وواو العطف وفائه وغيرها من الحروف الفاردة «على الأبيات التامة وهي غنية عنها، ليعلم أنها استفهام أو معطوفة على ما قبلها من الأبيات»[2].

والثاني ما جذب إليه الوزن لتجنب الكسر والإخلال بإيقاع الأجزاء، وهو ما يستحق أن يوسم لديه بالضرورة لاختصاصه بالشعر دون النثر، وهو اختصاص يجعل الرجوع إلى ما تقتضيه قواعد اللغة غير مقدور عليه إلا بكسر البيت[3].

والثالث – وهو المشكل – مخالفة القاعدة دون أن يستدعي الوزن ذلك، كقول زهير من الطويل: (... سوابيغ زغف لا تخرقها نبل)، فهذه – كما يوضح ذلك الشيخ – «زيادة بغير ضرورة، لأنه لو حذف الياء لم يضر بالبيت»[4].

وقد علل مجئ مثل هذه الزيادة في مثل الحواجيب والسوابيغ والبواطيل والسواعيد، في جموع حاجب وسابغ وباطل وساعد، بأنه إدخال الياء للزوم الكسرة[5]، ورفض رأي من عد من النحاة هذه الزيادات ونظائرها في مثل درهام ودراهيم، من باب «الضرورة» التي يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخلًا بالنظم، كما أنشدوا للهذلي: (أبيت على معاري فاخرات ...)، فزعموا أنه فتح الياء للضرورة، ولو قال على «معارٍ فاخرات «لم تخل بالبيت، وإنما كان تنقصه حركة لا يشعر بها في الغريزة»[6].

(١) الفصول والغايات: ص ١٢٣.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٥، وانظر رسالة الغفران: ص ٣١٤.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٠.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٠٧.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٢٩.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

وهو يقصد مثل قول ابن جني مفسرًا زيادة الألف في «تنوفى «التي جعلها السكري بناء فات صاحب الكتاب: (والذي رويته...: (عقاب تنوفَ لا عقاب القواعل) ....، فإنه يجوز أن يكون ألف «تنوفى» إشباعًا للفتحة، لا سيما وقد رويناه «تنوف» مفتوحًا كما ترى، وتكون هذه الألف ملحقة مع الإشباع لإقامة الوزن، ألا تراها مقابلة لياء مفاعيلن، كما أن الألف في قوله: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة) إنما هي إشباع للفتحة طلبا لإقامة الوزن، ألا ترى أنه لو قال: «ينبع من ذفرى» لصح الوزن، إلا أن فيه زحافًا هو الخزل، كما أنه لو قال: «تنوف» لكان الجزء مقبوضًا. فالإشباع إذا في الموضعين إنما هو مخافة الزحاف الذي مثله جائز)[1].

ويعود رفض الشيخ الصريح لتعليل ورود الضرورة لغير ضرورة بخشية النقص على الوزن بمزاحفته، إلى كونه تعليلًا يوهم بأن نقصان الزحاف مرفوض قبيح قبح النقصان المؤدي إلى كسر الوزن، لذا نجده يصف رأي من زعم أن قول الشاعر «معاري» في البيت المذكور حمله عليه كراهة الزحاف، بأنه (قول ينتقض لأن في هذه الطائية أبياتًا كثيرة لا تخلو من زحاف، وكل قصيدة للعرب غيرها على هذا القري ... وقد روي عن الأصمعي أنه لم يسمع العرب تنشد إلا «أبيت على معار» بالتنوين)[2].

فالزحافات تتفاوت من حيث القبح والحسن باختلاف الأوزان التي يرد فيها النقصان من أصل الوزن، ونقصان الحركة - بالعصب أو القبض أو غيرهما - الذي فسر النحاة بتجنبه ركوب الشاعر ضرورة الزيادة في مثل معاري وتنوفى نقصانٌ لا تشعر به الغريزة[3]، ولا تعدم قصيدة من قصائد العرب والمحدثين إذا كانت على الوافر أو الطويل أن تجيء فيها مواضع كثيرة «قد حذفت منها الحركات، والأبيات قويمة في الغريزة»[4].

---

(١) الخصائص: ١٩٣/٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٢.

(٤) نفسه: ص ٢١٢.

ورغم نقض الشيخ رأي من زعم أن الضرورة التي لا يخل تركها بالوزن يَحْمِلُ عليها الزحاف المكروه، لا نجده يصرح بأي تعليل نقدي لهذا التغييرغير الاضطراري، لكن نعته لبعض شواهده بأنها من المروي عن أهل الفصاحة[1] المخالف لمذهب أهل القياس، وإشارته إلى أن المد لأجل الحركة لغة غير مشهورة، وإلى أن زيادة الواو في «أنظر» في قول الوليد بن يزيد: «... أنظور ما شأنهنه» «يجب أن يكون من هذه اللغة»[2] وإن بدت لافتقار الزنة إليها على مذهب الخليل ضرورة، ينبئان بأنه كان يميل إلى عد الضرورة إذا لم تكن لإقامة الوزن لغة منسية، لأن الضرورات ابتعاد عن الصواب لا يسوغه إلا الهروب من الكسر المخل بالنظم.

لكن ما قد يشكل كونُ حكمه على مثل هذه الزيادات يتغير عندما تستعمل في الضرورة الصريحة فتولد أبنية يعدها الشيخ مستنكرة مرفوضة كمفتعال المستعمل اضطرارًا في قول الشاعر: (... وعن شتم الرجال بمنتزاح) يريد «بمنتزح»، وقد صرح بأنه لا يعتقد «أن شاعرًا قويًا في الفصاحة يزيد مثل هذه الزيادات»[3].

ونظير ذلك في القبح لديه زيادتهم الألف بقولهم «العقراب «في العقرب، فهذا في رأيه «رديء لأنه يخرج إلى بناء مرفوض، وإنما يجيء فعلال في المضاعف»[4]، لكن حكم الضرورة لديه ليس كحكم غيرها في الأبنية، فافْتَعَالَ يفتعيل ومفتعيل – وإن وردت في الشعر – أبنية مستنكرة، «وإنما يستعمل مثلها في الضرورة، فأما في عمود اللفظ فلا يجوز أن تقع»[5].

ويتبين من مقارنة هذين الموقفين المتعارضين في ظاهريهما أن رفضه لهذا النوع من التغيير، كان مصروفًا إلى ما كان منه يؤدي إلى توليد أبنية صرفية غير معروفة

---

(١) رسالة الغفران: ص ٣٧٠.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٠.

(٣) نفسه: ص ٢١٨. وفيه: يريد مثل هذه الزيادات.

(٤) نفسه: ص ٢١٤ – ٢١٥.

(٥) نفسه: ص ٢١٧.

في العربية، أما ما وافق منه الأبنية المستعملة فألحق[1] بها، فإن عَدَّهُ إياه من المروي عن الفصحاء رغم مخالفته للقياس دليلٌ ضمني على أنه كان يجده استعمالاً مقبولاً غير مستنكر.

ويستخلص من ذلك أن تصوره للضرورة يظل تابعًا لعلاقة التغيير بالوزن، فإن كان لغير إقامته[2] وسلم البناء من القبح والرداءة رغم مخالفته لمذهب أهل القياس، فسيان لدى الشيخ إثباته باعتباره لغة مروية عن الفصحاء، أو تركه بالعودة إلى الاستعمال المألوف كما اختار الأصمعي رواية «معارٍ» بتنوين العوض وابن جني رواية «تنوف» بدون مد في البيتين المذكورين[3]، وإذا اقترن التغيير بالقبح والرداءة وكان لغيرِ اضطرار رفضه كما رفض كل اللغات الرديئة، أما إذا كان هروبًا من الكسر فإن الشيخ يقبله على رداءته لأن حكم الضرورة ليس كحكم غيرها [4]، لكنه لا يتردد في ذم قبح الاستعمال والتنبيه على أنه مما لا يجوز أن يقع في عمود اللفظ عند أمن الكسر.

فالضرورات في حقيقتها ابتعاد أسلوبي عن معيار الصواب وإن لم ينعت بالخطأ، وإذا كان موقعها التأويلي بين طرفي الصواب والخطأ يتيح للشعراء ركوبها متى شاؤوا، فإن اختلاف أساليبها من حيث قربها النسبي من طرفي الصواب أو الخطأ يجعل ما يُقدمون عليه منها يتفاوت كثرةً وقلةً، بحسب حكم الطبع السليم المتأثر بموقعها منهما.

إن خروج الشاعر من المألوف إلى اللغات المنسية أخف مؤنة لدى الشيخ من ركوب الضرورة، لكن هذه اللغات إذا اتسمت بالرداءة صارت أشد مؤنة من الضرورات الخفيفة التي لا ينفر منها الطبع، أما إذا اقترن الاضطرار بالعدول إلى الاستعمالات الرديئة التي يُسْتَوْحَشُ منها، فإن الحد الفاصل ما بينها وبين الخطأ المعيب يصبح كالمعدوم.

---

(١) كإلحاق سواعيد وحواجيب بوزن قوارير.

(٢) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة عن النوع الثالث للتغير.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٧.

ويتبين من حرص الشيخ على التنبيه على قبحها في بعض الأشعار التي وقف عندها، أن جماليات الضرورة تعد أحد الأركان الهامة في تصوره للعدول الاضطراري، وأن صون الجودة الشعرية لا يتأتى في رأيه من تبرئة النظم[1] منها وتجنبها وإن جذب إليها الوزن[2]، ولكن مِنْ حُسْنِ ركوبها والفرارِ مما يقبح منها ويستنكر.

ولا يختص موضعٌ في البيت دون آخر باحتمالها والتضرر منها، فالضرورات كما أوضح الشيخ تأتي صدرية وعجزية وحشوية[3] دون أن يكون لأي نوع منها فضل على الآخَرَيْنِ.

ولا يشترط في ركوبها تفردها من أنواع التغيير الأخرى التي تلحق الشعر، فالبيت «من الموزون يجوز أن يجتمع فيه زحاف وخرم وحذف ملازم وضرورة شعر مع ذلك»[4]، ولا يكون ذلك مؤثرًا في قيمتها الجمالية، لكنها تظل رغم ذلك رخصة وتساهلًا في استعمال القواعد لا يجوز أن يسرف فيه الشاعر، فيخل بجودة النظم من حيث يريد صونها وتقويتها.

والمعيار النقدي الوحيد لديه لتمييز سهلها المقبول من رديئها المستقبح هو مرجعية الاستعمال الاضطراري وطبيعة التغيير الذي يلحقه بالكلمة.

إن وصف استعمالٍ لغوي ما بأنه جائز إشارةٌ ضمنيةٌ إلى أنه أخف مؤنة من الضرورة، لكن الجواز لدى الشيخ لا يعني مطلقًا البراءة من القبح والرداءة، ومن ذلك وصلُ ألِفِ القطع في مثل قول الراجز: (إن لم أقاتل فالبسوني برقعًا)، فهذا عند العلماء جائز كما يذكر هو نفسه، إلا أنه يستقبحه فلا يتردد في وصفه بالرديء[5].

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٠.
(٢) نفسه: ص ١١٢.
(٣) نفسه: ص ١٣٠.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٨٧.
(٥) عبث الوليد: ص ١٤٩.

ويلزم من ذلك أن الضرورات التي تختص بكونها استعمالاتٍ لا تقبل إلا من الشعراء تكون معرضة للرداءة أكثر من الجائز، لأنها في أصلها النظري إخلال قبيح بقواعد اللغة خَفَّفَ قبحَه مجيئُه في الشعر كاستعمال إياك، فالقاعدة مجيئها مع الواو «إلا أن تستعمل بأنْ، كقولك: إياك أن تقوم... فإذا عدمت قبح عندهم الحذفُ إلا في ضرورة الشعر»[1].

وقد يكون القبح خفيًا في التغيير الجائز فتكون الضرورة سببًا في ترك الأحسن إلى ما دونه، كتنكير أبي تمام «الأنصار» في قوله: (...عند النزال كأنهم أنصار)، فقد «شبه أنصاره بالأنصار، وحذف الألف واللام كما فعل ذلك في مواضع في غير هذا الموضع، إلا أن إثباتها أحسن لو أمكنه الوزن»[2].

ومثله حذف «أن» في قول أبي الطيب:

أقـــــر جـــلـــدي بـــهـــا عـــلـــي فــلا
أقـــــدر حـــتـــى الـمـــمـــات أجــحـــدهـــا

والمراد: فلا أقدر أن أجحدها، و«إثباتها أحسن إذا لم تدْعُ إلى ذلك ضرورة»[3].

إن الشعر المجود يكون بما يعرض له من ضرورات مثل الحسناء لا تعدم ذامًا[4]، وقد تتسع المسافة بين العدول الاضطراري وبين الأساليب الفصيحة فيسقط الشعر إلى رتبة الضعف والرداءة المفضوحة كتسكين آخر الفعل الماضي، فآخر هذا الفعل «لم يجيء إسكانُه في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة، وقد أنشدوا شعرًا ضعيفًا نسب إلى وضاح اليمن»[5]، هو قوله: (... قد خلطْ بجلجلان)، فهذا في رأي

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٣
(٢) نفسه / نفسه: ٢/١٧٨.
(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٣٧.
(٤) رسالة الغفران: ص ٥٣٩.
(٥) عبث الوليد: ص ١٤٨.

الشيخ «كلام من الضعف على ما هو عليه. وبعضهم يروي: قد حُشِيْ، وهو أقل ضرورة لأن بعض العرب يُسَكِّنُ ياء الفعل الماضي إذا كانت البنية على فعِل أو فُعِل»[1].

ويتبين من إشارته إلى أن قبح الضرورة في «حُشِيْ» أقل منه في «خُلِطْ»، أنه لم يكن ينظر إلى التغييرات الاضطرارية باعتبارها عيوبًا متساوية، فالشاعر قد يتحرك داخل ما يعده العلماء مدرسيًا بابًا واحدًا من أبواب[2] الاضطرار بين أساليب بنائية متعددة، متأثرا بقوة غريزته أو ضعفها، فيكون ذلك سببًا في سقوط الشعر نحو القبح المفرط أو ابتعاده عنه.

ويكشف هذا المعيار الذوقي الدقيق عن أن جماليات الضرورة لدى الشيخ كانت ألطف من أن تحيط بها تبويبات النحاة المدرسية، وإن بدت الاستعمالات في ظاهرها متشابهة كما يتضح من حديثه عن حذف الياء من آخر الكلمة في قول أبي عبادة: (..يختار من قلعيه ويمانه)، فقوله: «يمانه» في رأي الشيخ «يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: ويمانيه، وذلك رديءٌ جدا لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتًا [منسوبًا] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع.... والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذفُ الياء في المضاف إلى الظاهر أحسنُ منه في المضاف إلى المضمر، لأن الظاهر منفصل والمضمر يجري مجرى ما هو من الاسم. فقوله: «ويمانه» أقبحُ من قول القائل: «كنواح ريش»...»[3].

إن باب الضرورة في المفاضلة السابقة هو باب[4] حذفِ بعض حروف الكلمة، وحذف الياء أحد أساليبه الفرعية، وداخل هذا الأسلوب نفسه يتفاوت التغيير قبحًا ورداءة باختلاف نتيجته البنائية، ولا يشفع للشاعر فضلُه وتقدمُه إذا اضطر فجاء بالمكروه المستقبح، فالضرورة مزلق فني قد تزل فيه أقدام الشاعرالفحل نفسه إذا لم يحترس من مضايقها، فيقارِبُ الخطأَ الصريحَ.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٤٨.

(٢) انظر تعداد القيراواني لهذه الأبواب في ما يجوز للشاعر.

(٣) عبث الوليد: ص ٢٢٨ - ٢٢٩.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٥.

ويرسم الشيخ بخبرته الشعرية الطريق إلى الاستعمال السليم للضرورات من خلال ثلاثة أصناف متمايزة هي: الضرورة المقيسة، والمسموعة، والشاذة عن القياس والسماع[١].

والمراد بالمسموعة لفظ الاستعمال الذي نَطَقَ به لإقامة الوزن شاعرٌ سابق مخالِفًا المستعملَ الشائع، ثم تردد في الشعر لدى اللاحقين حتى صار من المعروف وإن لم يفارقه حكم الاضطرار، وذلك مثل استعمال إياك[٢] دون فصلها عن المفعول المنصوب بالواو في مثل قول الشاعر القديم: (فإياك إياك المراء فإنه...)، وقول الشاعر المحدث: (انظر وإياك الهوى لا تمكنن...).

وقد يكثر تردد مثل هذا الاستعمال المسموع في الشعر ويطرد - كحذف ألف الاستفهام - فلا يعده بعض الناس من الضرورات[٣].

ويلحق بالضرورات المسموعة كل ما يتعلق باستعمال الحروف[٤] كتسكين الميم في «لِمَ» وإدخال «أن» في جواب «كاد».

ويتحدد الفرق بين الصواب والقبح في الضرورة المسموعة لدى الشيخ بمعيارين: أولهما نسبة ورودها في أشعار الفصحاء كقطع ألف الوصل، فقد كثر في أشعار بعض المحدثين و«ربما وجد في شعر الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية، وقد رووا بيت قيس بن الخطيم: (إذا جاوز الاثنين سر فإنه)...»[٥].

والثاني وتيرة ترددها في الأشعار اللاحقة، فإن نفرت منها غرائز الشعراء فندرت عُدَّتْ من الشاذ الذي يقبح المجيء به، كلفظة «قسورًا» في بيتٍ منسوب إلى

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٠٤.

(٢) انظر خصوصية استعمالها في البيتين اللاحقين، في: ما يجوز للشاعر: ص ١٧٤، وذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/١٣.

(٣) عبث الوليد: ص ٦٣.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٣ و١٥٦، (تسكين الميم في لِمَ، وإدخال أن في جواب كاد).

(٥) عبث الوليد: ص ٨٣.

امرئ القيس يقول فيه صانعه: (..بصارمه يمشي كمشية قسورا)، فقد أنكر الشيخ حذف الهاء من «قسورة» «لأنه ليس بموضع الحذف، وقلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»[١].

وتختلف الضرورة المقيسة عن المسموعة بكونها قياسًا فرعيًا على استعمال اضطراري مُغيّر يخالف به الشعراء القياسَ المطرد أو السماع، كقياسهم – عند الاضطرار[٢] – قصر الممدود ومد المقصور على أول استعمال اضطر فيه الشاعر الأول إلى إقامة الوزن بالقصر أو المد.

وتكون هذه الضرورة أحيانًا قياسًا على نظائر أصلية لا اضطرار فيها، كقياس أبي عبادة «البُلْد» على القرب في قوله: (... ونيء من البُلْد لم ينطبخ)، فالبُلْد «قليل في الاستعمال الأول ولكنه في القياس مطرد، يقال: «بليد بَيِّنُ البُلْدِ» كما يقال: «عظيم بيِّنُ العُظْمِ» و«قريب بيِّنُ القُرْبِ»، وهو كثيرٌ إلا أن المستعمل هو الذي يجب أن يتبع، ولا بأس أن يقيس الشاعر في الضرورة ما قل على ما كثر»[٣]، كما قاس بشارٌ «الغَزَلى» على نظائره[٤] من فَعَلى كالجمزى والوكرى وهي كثيرة.

وقد يُفْتَرَضُ الشَّبَهُ عند الاضطرار فيقاس الاستعمال المخالف على غير نظير، كإدخال «أن» على جواب «كاد» تشبيها[٥] لها بعسى، والصوابُ الحذفُ.

وكشأن جل الاستعمالات القياسية، تُعَدُّ الضرورةُ المقيسة الطريق الأسهل إلى التغييرات اللغوية التي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن وتجنب الكسر العروضي، ولعل أدل الصور على رحابة حقل هذا النوع من الضرورات كونُ الشاعر يستطيع ركوبها في خفاء، بمجرد خروجه إلى قياس آخر يجمع بين صحته في بابه ومخالفته

(١) رسالة الغفران: ص ٣٢٢.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٤٦ و٩٩، حيث يشير القيرواني إلى قصر الممدود ومد المقصور.

(٣) عبث الوليد: ص ٧٨.

(٤) نفسه: ص ٧٨.

(٥) ما يجوز للشاعر: ص ١٥٦.

القياسَ الأصوب، كجمع فاعلة وفاعل - إذا كان للمؤنث أو لغير العاقل - على فُعَّال، والقياسُ جمعها على فواعل وفُعَّل، و«إذا جاء فُعَّال في المؤنث أو ما جرى مجراه من غير ذوي العقول حسب من الضرورات»[1].

لكن الشيخ يحذر من أن ما يسمح به القياس أو يوجبه قد يوقع في القبح المفرط إذا لم يتفاده الشاعر بالتصرف في نتيجته، كما يتبين من استضعافه تخفيف الهمزة في قول البحتري: (... لمَّا كان غَزْوًا أن ألومَ وتَكْرُمَا)، فقوله («ألوم» ضربٌ من تخفيف الهمزة رديٌ لأنه يريد «ألْؤُمَ»، وهذا إذا خفف عند سيبويه وجب أن يقال: «ألُمَ» فتنتقل حركةُ الهمزة إلى اللام وتُحذفُ، وكذلك يقولون: «الناقة تَرَمُ ولدها» يريدون «تَرْأَمُ»... فأما قولهم «ألوم» في معنى «ألؤم» فرديء وإن كان القياس يوجبه)[2].

أما الضرورة الشاذة عن السمع والقياس، فيقصد بها كل التغييرات القبيحة التي كشفت قلتُها وتجنبُ الشعراء اللجوء إليها عن أن الغريزة اهتدت إلى أنها ليست إلا شواذَّ، ونوادرَ يجوز أن يكون قد نطق بها أو أنشدها عند الرواية غيرُ الفصيح، فَغَيَّرَها بطبعه الرديء[3]، كما يجوز أن تكون سُمِعت من بعض فحول الشعراء أنفسهم، كتسكين فتحة لام الفعل في «سَلَفَ» في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سلْف صفقة ...)، وكتخفيف ياء النسب في حشو البيت، فمثل ذلك لدى الشيخ من القليل المرفوض الذي يجيء في أشعارٍ شاذة[4]، فلا يُحتج به[5] في الدرس اللغوي ككل الشواذ ولا يُعتد[6]، ولا تقاس عليه الضرورات ولو كان مما نطق به الفحول، كحذف الحروف الأصول في مثل قول لبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) يريد المنازل، وكقول

---

(١) عبث الوليد: ص ٨٨.

(٢) نفسه: ص ٢١٠.

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.

(٤) عبث الوليد: ص ٩٦.

(٥) رسالة الغفران: ص ٣١١ - ٣١٢.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١٤ - ٢١٥.

أبي دؤاد:(.. فكأنما تنفي سنابكها حبا) يريد حباحبا، فهذا في رأي الشيخ «شاذ لا ينبغي أن يُجعل أصلًا يرجع إليه»[1].

ويلزم من هذه الأحكام الرافضة للشذوذ، أن هذا القسم الثالث من أقسام الضرورة كان في معظمه مُوَلَّدًا من حقل الضرورات المسموعة التي نفرت منها الغرائز فجفاها الشعراء لفظًا وقياسًا، أما ما استخفه الطبع منها واستسهله فقد صار أصلًا لجل الضرورات المقيسة التي ركبها الشعراء.

إن حرص الشيخ على أن تظل الضرورة قريبة من الصواب وبعيدة ما أمكن عن القبيح الصريح، يجعلها أسلوبًا مثل باقي الأساليب التي يتأرجح فيها الاستعمال الشعري بين كونه مقبولًا وبين شبهة العيب كالزحاف وبعض عيوب القافية، ويحدث أحيانا أن يكون تخلص الشاعر من أحدها مقترنًا بلزوم وقوعه في الآخر كاقتران إثبات الألف واللام في بعض الأبنية بالوقوع في عيب الاعتماد في الطويل الثالث، واقتران تجنب هذا العيب بإضعاف الكلام بحذفهما كما لاحظ الشيخ في قول أبي الطيب المتنبي:

مُنىً كُنَّ لِي أن المشيب خضاب

فيخفى بتبييض القرون شباب

فلو «أن هذا الكلام في غير الشعر لكان أحسنَ من حذف الألف واللام من «شباب» أن تثبتا فيه، لأنه مُضَاهٍ لقوله المشيب، وكانت العرب في الجاهلية إذا اتفق لها مثلُ ذلك آثرت دخولَ الألف واللام وإنْ قَبح في السمع، وأكثر ما يجيء في شعر امرئ القيس، فمنه قوله (... كشفت إذا ما اسود وجه الجبان)، فقد أساءت الألفُ واللامُ حالَ الزنة عند السامع وآثرها قائلُ البيت على الحذف، ولو حَذَفَ لكان الحذفُ

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٧٨ - ٢٧٩.

أحسنَ في الغريزة، ولكن دخول الألف واللام أثبتُ في تمكين اللفظ. وكذلك قوله: (... نزلت إليه قائما بالحضيض)، أدخلَ الألفَ واللامَ وحذفُها أحسنُ في السمع»[1].

والمقارنة بين الاستعمالين صريحة الدلالة على أن الشيخ كان يجد عيب إضعاف البناء اللفظي أخف من عيب الايقاع، وقد سبقت الإشارة إلى أنه لم يتردد في وصف بعض ضرورات امرئ القيس بأنها عيب شنيع[2] عندما وجدها مفرطة في القبح.

ويتبين من رفضه تعليل النحاةِ التغييرَ الاضطراري في مثل قول الشاعر: «أبيت على معاليَ فاخرات»، بأنه ضرورة يلتزمها الشاعر خشية النقص على الوزن وإن لم يكن استعمال غيرها مخلًا به[3]، أنه كان يعد الزحاف الحسن أخف على الغريزة من كونه مفتقرًا إلى ضرورة تخلص البناء منه، غير أنه لم يَبْدُ ميالًا إلى الإفصاح عن حكمه الدقيق على الضرورة المستقبحة عند ما يكون النقص على الوزن مُوقعًا في زحافٍ ينفر منه الحس الشعري.

لقد نبه ابن جني على أن زيادة الألف بعد باء الفعل «ينبع» في قوله: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة..) إنما هي إشباع للفتحة طلبًا لإقامة الوزن [4]، وذكرأنه لو قال: «ينبع من ذفرى» لصح الوزن إلا أن فيه زحافًا هو الخزل، والخزل زحاف مزدوج قبيح يصح الوزن به وبتركه، لكنه في اصطلاح ابن جني لا يستقيم إلا إذا برئ منه، وركوب الضرورة في رأيه إنما كان للتخلص من قبحه.

أما الشيخ فلم يكن يرى في هذا الزحاف رغم قبحه ما يستدعي ركوبها، فقد عرفه بأنه «في الكامل سقوط الرابع من الجزء بعد الإضمار كما قال تأبط شرًا: (والدم

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٨. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٣١٣/١. وفيه: «المشيب» عوض «البياض».

(٢) انظر رسالة الدواوين: ٢٢/١، حيث قوله عن بائيته: «.. وقد شنعها بعيب لم يخلها في الزمن من ريب، وذلك قوله: فظل لنا يوم قصير بنعمة .... فقل في مقيل نحسه متغيب. فمن رواه خفضا فهو ضرورة قبيحة ما أباحته للقائل صبيحة ...».

(٣) رسالة الملائكة: ص ٢١٢، انظر ما تقدم عن النوع الثالث للتغير.

(٤) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

يجري بينهم كالجدول)..»[١]، ورغم أن تشديد ميم الدم ضرورة يخلص منه أثر الشيخ السكوت عن ضرورة التشديد، وكأنه كان يعد قبح بعض الزحافات أخف من رداءتها، إذا اشتدت كما اشتدت في قول أبي عبادة هاربًا من قبح كف الطويل إلى ضرورة أقبح منه: (وقائلة والدمُّ يصبغ دمعها...)، فتشديد الدم في رأي الشيخ «رديء جدًّا، ولو كان قافية كان أسهل لأنهم يقفون على تشديد المخفف»[٢]، وتخفيفه يحدث في البيت «زحافًا لم تجر عادة المحدثين بمثله»[٣] هو الكف، لكن مجيء هذا الزحاف في مثل قول امرئ القيس: (ألا رب يوم لك منهن صالح ...) يهونه ويجعله - لديه - رغم قبحه أخف من ركوب الضرورة القبيحة.

ويكون الزحاف القبيح أهون منها أيضًا إذا أتى به الشاعر المحدث - كالقدماء - وأكثر منه في نظمه، كالقبض في قول أبي عبادة في إحدى قصائده: «مأووفة»، والقياس لدى الشيخ (مَؤُوفة .... ولو جيء به على الأصل فقيل: «مأْوُوفة» لكان جائزًا عند بعض الناس، لأنهم قد حكوا: مسكٌ مذْوُوف وثوب مصْوُون .... ولو قال: «مَؤُوفة» على ما يوجبه القياس لكان سائغًا في الوزن. وقد استعمل أبو عبادة مثل هذا الزحاف كثيرًا، وهو نوع منه يقال له القبض[٤].

فورود الزحافات القبيحة في بعض الأشعار القديمة وإن قلت يعتبر لديه مُسَوِّغًا لتقديمها على الضرورات المستقبحة، أما إذا فقدت أو ندر استعمالها فإنها تصبح هي والضرورة القبيحة على درجة واحدة من الرداءة فتجوزان دون ترجيح إحداهما على الأخرى، كإنشاد قول القائل من الوافر: (أري عيني ما لم ترأياه..) بالنقص (إذا

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٩٢. وانظر رسائله / عطية: ص ١١٦.
(٢) عبث الوليد: ص ١٢٠.
(٣) نفسه: ص ١٢٠.
(٤) عبث الوليد: ص ٧٦. وانظر ديوانه: ١/٤٥٥، حيث حلت مأفونة محل مأووفة:
ومِن أبرح الأشجان إبراحُ وَجْدِنا ×× على مِعَدٍ مأفونة وفِقاح.

لم تهمز «ترأياه»)[1]، فقد أنشده ابن مسعدة («ترياه» بالتخفيف على أنه منقوص)[2]، لكن الشيخ ينبه على أن الأخفش كان يجيز أن يكون الشاعر قد همز، فَرَدَّ «ترى» إلى أصلها كما قال الآخر: «ومن يَحْيَ في الأيام يَرْأَ ويسمع»[3]، فعَوَّضَ قبح الزحاف المزدوج في الوافر بضرورة الرد إلى الأصل.

ومثل ذلك في هذا الوزن قول المغيرة: (كأن سماحق الغرقيء فيها ...)، فالمعروف الغرقئ بدون مد، «فإن حمل بيت المغيرة على هذا فهو منقوص، وقد يجوز أن تزاد فيه ياء للضرورة كما زيدت في التوابيل والسواعيد»[4].

لقد فضل الشيخ استعمال الخزل في الكامل على الإتيان بالضرورة، وجوز في الوافر إحداث النقص أو التخلص منه بركوبها، ولم يقدم أي تعليل إيقاعي صريح لتجويزه إياها في الوافر المنقوص وسكوته عنها في الكامل المخزول، وهذان الزحافان في القبح كغيرهما من الزحافات المزدوجة، إلا أن في مقارنته بين العقل والنقص وبين الوقص والخزل، وتنبيهه على «أن هذين في الكامل أكثر في شعر العرب من نينك في الوافر»[5]، تلميحًا إلى أن الخزل أقل قبحًا في الغريزة من النقص، وهو ما يفسر استغناء أبياته عن الضرورات واحتمال أبيات النقص لها، أما الصورة الثالثة[6] لتراجح عيوب الإيقاع والضرورة فهي التي تكون فيها هذه الأخيرة كالمفتقر إليها في البناء رغم أن تركها لا يكسر الوزن، ويلمح الشيخ إليها في إشارته إلى زيادتهم الياء في سواعيد للضرورة كقول الشاعر: (وسواعيد يختلين اختلاء...)، فالمعاقبة بين سابع

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٨٨.

(٢) رسائله / عطية: ص ١١٤.

(٣) نفسه: ص ١١٤.

(٤) نفسه: ص ١١٥. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨.

(٥) رسائله / عطية: ص ١١٦.

(٦) الصورة الأولى هي التي يكون فيها الزحاف أرجح من الضرورة، والثانية يكونان فيها متكافئين في الرداءة والثالثة ترجح فيها الضرورة.

فاعلاتن وثاني مستفع لن في الخفيف تمنع سقوط الحرفين بالكف والخبن معًا لتجنب ثقل توالي المتحركات، وإن كان ذلك لا يعد كسرًا، ولما جاءت مستفع لن في الصدر مخبونة صارت زيادة الياء في سواعيد ضرورية للتخلص من الكف، لأن خشية النقص على الوزن التي قد تجيز ركوب الضرورة تكون أشد إذا أتى في موضعين واقترن بالثقل والقبح.

وقد أعلن الشيخ ميله النقدي الصريح إلى ترجيح الضرورة المقبولة والمحتملة على الزحاف المستقبح، عندما ذكر أن لفظة شعوب «اسم للمنية معرفة لا يدخلها الألف واللام، ولا تنصرف إلا في الضرورة»[1] كما في قول الدؤلي من المتقارب: (ومن تدع يوما شعوب يجيها)، فتركُ «صرفها يؤدي إلى زحاف تنكره الغريزة، وإن صرفت ذهب الزحاف»[2].

ونخلص من هذا التتبع للدلالات الاستعمالية والجمالية للضرورة في التصور النقدي العلائي إلى أن مفهومها يظل مقترنا لديه بمدى حاجة الوزن إلى الإقامة، فإن خالف الشاعر المألوف بالخروج إلى اللغات الغريبة القليلة أو المنسية لم يحمل التغيير على الضرورة، وعد أقل مؤنة منها إلا يكون صريح الرداءة، فإن لم تكن له مرجعية لغوية وكان لإقامة الوزن وتجنب الكسر حسب ضرورة صريحة، أما إذا لم يكن لتجنبه وكان للشاعر عنه مندوحة عد تغييرًا اختياريًا وحسب من اللغات لا الضرورات إلا أن يكون خشية النقص على الوزن بزحاف، فيلحق بالتغيير الاختياري إذا كان النقصان خفيًا لا تشعر به الغريزة، ويقدم الزحاف البين عليه إذا استُعمِل - أي التغيير - على قلة، فإن قل استعماله هذا الزحاف البين استوى قبحه وقبح الضرورة وجازا جميعًا، فإن اشتد قبح النقصان بالزحاف رجحت الضرورة.

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٣٦.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٣٧. لا يقصد الشيخ أن القبض يقبح في المتقارب مطلقًا، وإنما المقصود أنه يودي في هذا الجزء إلى قبح الاعتماد.

ب - حقول الاضطرار والمخالفة لدى أبي العلاء: بين التصورات الخاصة والإنجاز.

إذا نحن استثنينا العدول البلاغي الذي حرص فيه الشيخ على أن يكون كشأنه في كل أجناس القول محسنًا للكلام الشعري، بعيدًا عن المعاظلة والشذوذ والتلبيس والإخلال بالمعنى، فإن باقي ضروب المخالفة والتغيير في أشعاره تظل متأرجحة بين طرفين اثنين يتقاربان أحيانًا أو يتداخلان: طرف الاستعمال اللغوي الجائز وطرف الضرورة الصريحة.

ويمكن - اعتمادًا على مختلف أحكامه المذكورة على الاستعمالات المخالفة للمألوف - أن نفرق مبدئيًا بين حقائق هذه الاستعمالات في شعره بالنظر إلى مدى افتقار الوزن إليها، فما لم يكن لإقامته يعد من الاستعمالات التي كان الشاعر يخرج إليها باعتبارها لغات اختيارية جائزة لا علاقة لها بالاضطرار، كإبداله النون من عين يعطوا في قوله:

لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا
يظللهم ما ظلَّ ينبته الخطُّ[1]

أما ما جاء به لتجنب الكسر وإقامة الوزن أو الفرار من النقصان القبيح فيعد ضرورة صريحة، ككل المخالفات اللغوية التي صرح هو نفسه في شرحه لبعض أشعاره بأنه عدل إليها مضطرًا[2].

وقد يجمع الاستعمال بين كونه لغة جائزة لدى بعضهم وبين إقامته للوزن فيلتبس بالضرورة فيحمل عليها أو على اللغات المسموعة أو على التوسع.

وسواء كانت المخالفة في أشعاره لغة مجوزة أم ضرورة صريحة جذبه إليها الوزن، يظل معيار الاستعمال المخالف وشرطه لديه المحافظة على الانسجام الشعري

(١) سقط الزند / شروح: ص ١٦٠٦.

(٢) انظر مثلًا ضوء السقط: ورقة ٤ أ / تحقيق: ص ٨، حيث قوله يقصد نفسه: «وسكن ياء المرامي للضرورة». وانظر: ورقة ٧ ب / تحقيق: ص ١٨.

وجمالياته، بالبعد عن القبح والرداءة والأبنية المنكرة والشاذة وكل ما يخل بالفصاحة الشعرية ويضعفها.

لقد جعل الشيخ من مظاهر شاعرية أبي الطيب قدرته على الفرار «من الضرورة وإن جذبه إليها الوزن»[١]، لكنه كان مقتنعًا - ثقة منه في غريزة صفيه[٢] هذا - بأن هذه القدرة كانت من بين ما انفرد به دون كل الشعراء في موزونه المعجز[٣]، لأن المبالغة في الفرار من الضرورات وتبرئة الشعر منها لا يمكن أن تتأتى إلا بالوقوع في التكلف المكروه وتعطيل فاعلية الغريزة، كما أوضح ذلك الشيخ نفسه في انتقاده لشعر صديقه البصري[٤]، وركوبُه الضرورات في مختلف أشعاره غيرَ مسرف ولا مفرط، شاهدٌ على أنه كان يعدها إذا جذبت إليها الغريزة السليمة لحمة لا يستغني عنها النسيج الشعري.

ويتبين من تتبع الضرورات والمخالفات الأسلوبية في دواوينه أنها تُردُّ إلى واحد من الحقول اللغوية الآتية: الحقل الصرفي والحقل النحوي والحقل الدلالي وحقل القافية.

● **الحقل الصرفي:** يعد التصريف في اللغة العربية بأنواعه الخمسة[٥] وفروعها الركن الذي تصاغ به جل الألفاظ التي تعبر عن المعاني من خلال الزيادة في حروف الكلمة وحركاتها، أو النقصان منها أو قلبها أو نقلها أو تغيير رتب أصوات جذرها الاشتقاقي.

ولا تختلف ضرورات الحقل الصرفي ومخالفاته عن ذلك إلا في كون الشاعر لا يراعي فيها قوانينها الصرفية المعيارية واستعمالاتها القياسية المألوفة، أي أنها نوع من التصريف يزاد في الشعر تعسفًا على التصريف الأصلي.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١١٢.
(٢) المقصود أبي الطيب المتنبي. انظر ما تقدم: القسم الثاني.
(٣) انظر دلالة تسمية أبي العلاء أحد كتبه بمعجز أحمد: ما تقدم: ٢/٤١.
(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٠.
(٥) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٣٤، حيث يذكر تصريف الزيادة والنقصان والقلب والنقل والتغيير.

إن العدول الصرفي في الشعر تغيير في زنة الكلمة وصورتها اللفظية يحدثه الشاعر بتغيير أحوال الحركات والحروف غير الإعرابية، وبإحلال زنة أخرى محل الزنة الصرفية الأصلية المألوفة، أو بما يشبه النحت، دون أن يكون ذلك مقترنًا بقاعدة لغوية مطردة.

■ **التغيير الحركي:** نقصد بهذا النوع من التغيير ما يلحق الحركات عند الاضطرار، والمقصود بالحركات هنا كل الصوائت القصيرة غير الإعرابية وغير البنائية التي تلازم أبنية الكلمات أو تلحقها أو تختفي منها، فتغيرها وفقًا لأحكام لغوية تداولية يفرضها السماع أو القياس.

والمشهور في باب الضرورات والرخص الشعرية أن من بين ما يجوز للشاعر عند الاضطرار تسكين المتحرك وتحريك الساكن، لكن ذلك لم يقيد- لدى كثير من العلماء - بالتحذير من الخروج إلى القبح والرداءة في بعض الاستعمالات، من خلال التنبيه على تفاوت مستويات هذا الضرب من العدول الصرفي واختلاف تأثيرها في جماليات الشعر رغم تشابهها الظاهري.

وخلافًا لذلك نجد الشيخ حريصًا على التنبيه على هذا التفاوت كلما تعرض لهذا النوع من العدول في مصنفاته، وإن لم يكن قد خصص فيها بابًا مدرسيًا للضرورات.

فتحريكُ[1] الوسط لإقامة الوزن في مثل الدبْس والوصْم والرتْك والخفْق، وكذا تسكينه في مثل طرْفة، وما أشبه ذلك من تصرف في أحوال الحركات بالتشديد والتخفيف والنقل والقلب والاتباع والإشباع، مخالفاتٌ أسلوبية تجوز في رأيه لكل الشعراء، لكنه يحذر ضمنيًا مما قد يصاحب ذلك من قبح ورداءة إذا أطلق الاستعمال ولم يقيد بقبول الغريزة الصافية له.

---

(١) رسالة الغفران: ص ١٦١. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٨/٢.

لقد عاب الشيخ على أبي عبادة تسكين راء طرفة في قوله: (وكذاك طرْفة حين أوجس ضربة...)، وعد ذلك مما «ليس يحسن، لأن الثقات من أهل العلم يقولون في التسمية طَرَفَة واحد الطرفاء وتغيير الاسم بالتصغير أحسن من هذا التسكين»[1] في رأيه، كما يشهد على ذلك قول بعضهم في إنشاد البيت: (وكذا طريفة حين أوجس ضربة ...)، لأنه يخلص من ثقل تسكين المفتوح[2].

لكننا نجده في الدرعيات[3] مثلًا يخالف هذا الحكم فيسكن غين ثغب المفتوحة في قوله:

كـسـابـيـاء الـسـقـبِ أو سـافـيـا
ء الـثـغْـب فـي يـوم صـبـا مـرهـمِ

وقوله:

يـا ثـغـبَ واديـنـا سـلـمت مـن ثـغـبْ

كما سكن الوسط المفتوح في النغب والسغب في قوله:

أردى ظـمـاء الـسمـر هـمـتْ بـالـنغْـب
وردَّ سـغـبـان الـسـيـوف بـالـسغْـب

وسواء اعتُبِرَ هذا التسكين ضرورة كما اعتقد بعض العلماء[4]، أو مخالفة للمألوف بالخروج من الفتح الغالب على وسط تلك الكلمات إلى التسكين على قلته، فإن ما يسوغه التسكينَ رغم مجيئه في المفتوح كونُ الغين من حروف الحلق، وقد ذكر الخوارزمي أن بعض العلماء يذهبون إلى أن حرف الحلق «إذا وقع في مقابلة العين، فإنه في الكثير يجوز فيه التحريك والتسكين، ونظيره نهْر ونهَر وصخْر وصخَر وشعْر وشعَر والشأْم والشأَم»[5].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٨٦.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٨٢، حيث الإشارة إلى ثقل تسكين المفتوح.

(٣) انظر أبيات الدرعيات اللاحقة في الشروح: على التوالي: ص ١٧٥٢، ١٨٦٨، ١٨٦٩.

(٤) انظر التنوير: ٢/١٥٠.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٧٠.

وقد أومأ الشيخ إلى أخذه بهذا الرأي عندما ذكر أن «عند أهل الكوفة أن الاسم الثلاثي المفتوح الأول إذا كان أوسطه حرفًا من حروف الحلق الستة جاز فيه التحريك» [1]، وتخصيصُه المفتوح الأول بالذكر تنبيهٌ على أن التحريك في غيره قبيحٌ، لكنه رغم ربطه إياه بحروف الحلق يستثني من حكم الجواز همزة الشأم التي سيشير الخوارزمي بعده إلى جواز تحريكها.

ولم يفت الشيخَ أن هميان بن قحافة حرك الشأم في رجز له، لكن ذلك في رأيه «قليل مفقود»[2]، وفقدانه دليل على أن غرائز الفصحاء كانت تستقبحه.

أما إذا لم تكن عين الكلمة المفتوحة حرفًا حلقيًا فإن الفتح - لدى الشيخ - يكون حالاً صرفية وحيدة يقبح تغييرها بالتسكين، وقد عاب على بشار إساءته النظم بتسكين وسط لفظة السبَد في شعر له «لأن تسكين الفتحة غير معروف»[3].

ولا يعد أبو العلاء تسكين عين الفعل الماضي في قول الأخطل: (وما كل مغبون إذا سلْف صفقة...)، وقول غيره: (... أبي من تراب خلْقه الله آدما)، «لأن هذه شواذ»[4].

وفرارًا من قبح مثل ذلك الشذوذ نجده يقصر تسكين وسط الكلمة الثلاثية في شعره - إذا جاء من غير حروف الحلق - على ما كان مكسورًا أو مضمومًا، سواء جاء ذلك في اسم كقوله:

ولـو أنـهـا أضـحـت لـكـعـبٍ حـقـيـبـةً
لأروى الـفـتـى الـنَّـمْـري مـن غـيـر تـسـآلِ

«فالمنسوب إلى النمر نمري، ونحوه دؤلي في المنسوب إلى الدئل، إلا أن أبا العلاء سكنه ثم نسب إليه»[5]، أم جاء في فعل كقوله:

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٥.

(٢) نفسه: ص ٢١٥.

(٣) رسالة الغفران: ص ٣١١.

(٤) نفسه: ص ٣١١ - ٣١٢. وانظر البيتين المقصودين في: ص ٣١١.

(٥) شرح الخوارزمي: ص ١٨٢٢. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٨٢١.

أمـنـتـهـا نـفـسـي عـلـيَّ فـلـم تمـ

ـس كـذات الـغـويـر أمْـنـت قـصـيـرا

فقد أراد أَمِنت فسكن على لغة ربيعة [1] في مثل لُدْغتُ ودَبْرْتُ، و«قبائل ربيعة تسكن الضمة والكسرة في الأفعال الثلاثية والأسماء التي على ثلاثة أحرف، فيقولون: سَبْعُ في سَبُع، ونَمْرُ في نَمِر، وعَلْمَ في عَلِمَ ...»[2].

وينصح الشيخ الشعراء بلزوم نفس الحذر عندما يضطرهم الوزن إلى تحريك الثلاثي الساكن الوسط في مثل قول أوس: (... كما طرقت بنفاس بِكِرْ)، وقول الهذلي: (... ضربًا أليمًا بسبت يلعج الجِلِدا)، فالكاف «في بِكْر لما اضطرت إلى الحركة في بيت أوس دخلت مع الباء في الكسر»[3]، ولم تدخل مع الراء في ضمة الإعراب.

ومثلُها اللام في الجلد، لما حركت للضرورة انكسرت انكسار الجيم، ولم تتبع فتحة المفعولية في الدال، و«كذلك يجب، لأن الباء أسبق حرمة إلى الكاف وأقدم صحبة في بكر، وكذلك الجيم في جلد»[4]، لأن النطق بهما يكون قبل الراء والدال، وصحبتهما لهما قديمة دائمة خلافًا لحركة الإعراب التي يكثر تغيرها بتغير العوامل، فيكون إتباع الساكنِ المحرَّكِ إياها إساءة مستقبحة في رأي الشيخ.

ويبدو استحسانه مراعاة الحركة الصرفية الثابتة دون الإعرابية عند التغيير والإتباع واضحًا في مثل قوله:

يـبـين بـالـبـشـر عـن إحـسـان مـصـطـنـعٍ

كـالـسـيـف دلَّ عـلـى الـتـأثـيـر بـالأُثُـر

(١) شرحي التبريزي، الخوارزمي / شروح: ص ١٧٧٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر الصاهل والشاحج: ص ٤٨٦.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ١٧٧٩.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢.

(٤) نفسه: ص ٥٠٢.

الأثر بضم الهمزة وسكون التاء فرند السيف، وقد «حرك الثاء بالضم ضرورة»[1]، كما حرك ميم ضُمْر للضرورة بضمه الضاد في قوله:

لمشمعلين كالسيفين تحتهما

مثل القناتين من أين ومن ضُمُر[2]

■ ■ **التغيير الحرفي:** يعد التصرف الشعري في بنية الكلمة وتغييرها بالتنوين وتشديد المخفف وتخفيف المشدد أقرب أحوال هذا النوع من التغيير إلى التغيير الحركي، فالتنوين في صورته السمعية نون ساكنة تعقب الحرف الأخير المتحرك في بعض الأحوال، فيلفظ بها في الكلام ولا تتبين لها هيأة في الخط، لذا يستطيع الشعراء عند الاضطرار أن يقيموا به الوزن باعتباره حرفًا ساكنًا يزاد على ما يمنع تنوينه وصرفه من الأبنية، ولذلك أيضًا سماه بعض العلماء تنوين الضرورة[3].

وهذا الضرب من التغيير كثير في شعر الشيخ كثرته في الشعر العربي لعدم نفور الغريزة من معظم أنواعه، كما يستشف من اختياره رواية صرف الاسم الأعجمي في قول أبي تمام: (سقى شرحبيلاً السم الذعاف على ...)، وترجيحها على ترك هذه الضرورة في رواية الديوان المشهورة: (سقى شرحبيل من سم الذعاف على ...)، فشرحبيل لديه «اسم أعجمي، وهو غير مصروف، وإنما صرفه الطائي للضرورة»[4].

ومن تغييرات الشيخ في هذا الحقل قوله في اللزوم:

ونوى زينبٍ تهون على القلـ

ـب وفيه مثل الشرار النوازي[5]

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٣٩. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٣٠. وانظر شرح البطليوسي: ص: ١٣١.

(٣) انظر المغني: ص ٤٤٩.

(٤) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٩٣/٣.

(٥) اللزوم: ٦٣١/١.

لكن أساليب هذا النوع من المخالفة الشعرية تختص بأحكام نقدية لم يفت الشيخ التنبيه عليها، لايضاح الحد الفاصل بين المقبول والمستقبح في حقل التنوين الاضطراري، فالعلم الأعجمي في العربية يمنع من الصرف ولا ينون، لكنه - لدى أبي العلاء - إذا كان «على ثلاثة أحرف والأوسط ساكن فالأجود الصرف، مثل نوح ولوط وغيرهما»[(١)].

والعلم المفرد المنادى يبنى على الضم أو على ما يرفع به، و«تنوينه محسوب من الضرورات»[(٢)]، إلا أن النحويين مختلفون فيه بعد تنوينه، فمنهم من يختار الرفع فيقول: ياغالبٌ، وبعضهم يعود به إلى أصله الإعرابي فيختار النصب ويقول: يا غالبًا، وهو الوجه الذي كان الشيخ يستحسنه في الشعر[(٣)].

ويحذر الشيخ الشعراء ضمنيًا من المزالق الفنية التي قد يُجرُّ إليها الشاعرُ إذا ما عد أساليب تنوين الممنوع من الصرف مقبولة مطلقًا عند الاضطرار، دون أية مراعاة لتفاوت تأثيرها في الغريزة.

ولا يبالي الشيخ بتجويز العلماء ذلك، لأن الحكم في الشعر - في رأيه - للغريزة لا لقواعد النحاة وأقيستهم[(٤)]، فالقواعد تجيز للشعراء عند الاضطرار صرف «بيضاء» وكل ما جاء على فعلاء من صفات المؤنث، مثلما تجيز لهم صرف كل أنواع الكلمات غير المتمكنة، لكن الشيخ بحسه النقدي اللطيف يرى أن هذا الفن «من صرف ما لا ينصرف قليل، وإنما يكثر استعماله في ما كان بعد ألف جمعه حرفان مثل مساجد أو ثلاثة مثل قناديل، فأما مثل حمراء وصفراء فذلك فيه قليل جائز بإجماع، إلا أنه قلما يتردد في الشعر»[(٥)] لنفور غرائز الفصحاء منه.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٣.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤/ ٤٠.

(٣) نفسه / نفسه: ٤/ ٤٠.

(٤) انظر ما تقدم عن فاعلية الغريزة وقصور أقيسة العلماء: القسم الأول.

(٥) عبث الوليد: ص ٩٤.

ولا تجد أذواقنا اليوم - رغم تأخر زمانها - صعوبة في إدراك ثقل قولنا منونين: «وردةٌ حمراءٌ»، بالقياس إلى: قناديلٌ منيرةٌ.

ويعد الشيخ تنوين ما لا ينون ضرورة صريحة لا يجوز ركوبها إلا لإقامة الوزن، فإن لم تكن لذلك عدت لحنًا وخطأ كما هو حال كل ما انتهى بألف التأنيث المقصورة مثل حبلى وسكرى، فهذه الألف «لها حالان: إحداهما أن يكون التنوين لا يحتاج إلى حركة، فليس على الصرف لمثل هذه الكلمة سبيل، لأنا إذا قلنا: «فَتَى» فهو في وزن فَتىً بالتنوين.

والأخرى أن يكون التنوين يفتقر إلى الحركة لإقامة الوزن، مثل قوله: (... سأحبو ثنائي زيدًا بن مهلهل)، فإذا كان حال التنوين الذي يضطر إليه في ألف التأنيث المقصورة بهذه المنزلة جازت الحركة وصرف الاسم، وذلك مفقود في الشعر القديم»[1].

ويظل تنوين صيغة منتهى الجموع أخف ضرورات التنوين الاضطراري في رأيه، كما يتبين من وصفه تنوين مثل فوارس بأنه كثير[2]، ويشهد على ذلك كثرته في شعره هو نفسه كقوله:

تكاد سوابقٌ حملته تغني
عن الأقدار صونا وابتذالا[3]

أما أحمرٌ وأخضرٌ وأبيضٌ وأصفرٌ ونظائرها فيبدو أنه كان يعد صرفها في الثقل دون صرف حمراء وخضراء وبيضاء وصفراء، كما يتضح من كثرة مجيئه بذلك في مثل قوله:

لباسي البرس فلا أخضرٌ
ولا خلوقيٌّ ولا أدكنُ[4]

(١) عبث الوليد: ص ٩٣ - ٩٤.

(٢) نفسه: ص ٩٤.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٤٤.

(٤) اللزوم: ٢/٥٠٦، وانظر ٢/ ٦٠، ٦٤٣.

لكن اقتران ذلك باللزوم ينبئ بأنه كان يعده من الضرورات غير المستخفة.

لقد ذكر الشيخ أن الوزن قد يضطر الشاعر إلى معاملة التنوين الساكن معاملة الحرف الصحيح المحقق، فيحركه ليجعله نونًا متحركة تعقب الحرف الأخير من الكلمة، فيكون ذلك لديه مقبولًا أحيانًا كما يتبين من قول أبي عبادة:

علي بن عيسى إبن موسى بن طلحة بـ

ـن سائبٍ بن مالكٍ حين يرمق

فالواجب لدى الشيخ عند الإنشاد (تنوين سائب لأن الوزن يفتقر إلى ذلك، كما قال: «جارية من قيسٍ بن ثعلبه...»)[1].

ويبدو أن قبول الغريزة لمثل هذا التحقيق الحرفي للتنوين يكون مشروطًا لديه بمجيئه قبل همزة «ابن» الموصولة، لأن تحريكه حينئذ يكون نتيجة لقطع هذه الهمزة ضرورة ونقل حركتها إليه، أما إذا افتقر التنوين إلى حركة هذه الهمزة فإن تحريكه يكون اجتراء قبيحًا مرفوضًا، كما يتبين من قوله يرد زعم من ذهب إلى أن أصل مهيمن «مهيمٍ» من الهما، بتنوين الميم وتحويل التنوين إلى نون حقيقية شبه أصلية: «يمتنع ذلك من وجهين: أحدهما أنهم لم ينطقوا بالمهيمي فيدعى ذلك فيه، والآخر أن هذا شيء يزعمه بعض الناس في ضرورة الشعر، كأنهم يقولون: مررت بعمرو، ثم يقوون التنوين، وقد اجترأوا على زيادة النون في القوافي كما اجترأوا على تنوين ما فيه الألف واللام منهن»[2].

وقد نوه الشيخ بغريزة المرأة الأمية التي قالت يوما تبكي ابنها رجيبًا: (إذا كنت من جرا رجيبٍ موجعا...)، «فعلمت أن الوزن مختل فقالت: (إذا كنت من جرا رجيبنَ موجعا) فحركت التنوين، وأنكرت تحريكه بالطبع فقالت: (إذا كنت من جرا رجيبك موجعا)، فأضافته إلى الكاف فاستقام الوزن واللفظ»[3].

---

(١) عبث الوليد: ص ١٥٥. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ٣/١٤٩٢.

(٢) رسالة الملائكة: ٢٦١ - ٢٦٢.

(٣) رسالة الغفران: ص ٥٨١. وانظر ما تقدم القسم الأول.

وإشارته إلى استقامة اللفظ تعبير نقدي عن رفضه الضمني لتحريك التنوين في الشعر إذا لم يكن معتمدا على حركة همزة مقطوعة، لذا لا نجد لهذا النوع من الضرورة أثرًا في دواوينه.

وعكس هذا التغيير الاضطراري تركُ صرف ما حقه الصرف والتنوين وعدمُ تنوينه رغم كونه من المتمكنات.

والغالب على هذا الضرب من الضرورات - لدى الشيخ - أن تكون قبيحة ثقيلة على السمع، كقول أبي عبادة: (ومن قبل ما جربت أنباءَ جمة...)، فقد ترك (صرف «أنباء» وذلك رديء جدًا، ولكنه يدخل في ما ترك تنوينه للضرورة، ولعل قائل هذا الشعر قاسه على «أشياء»، و«أشياء» شاذةٌ في بابها... ولا ريب أن الشاعر نصب «جمة»، ولو خفضها وجعل المعنى «أنباءَ أمورٍ جمةٍ» تخلص من الضرورة)[1].

ويفهم من إشارته إلى قبح قياس الاستعمال على الشاذ أن قياس هذا الضرب من العدول على ما حكمُهُ المنعُ من الصرف يجعله أسوغ وأخف مؤنة، كما ساغ ترك «صرف عُريان للضرورة» [2] وتنوينه في شعرلأبي تمام وأبي عبادة تشبيها له «بالصفات على فَعلان، إذ كان في عدتها من الحروف والحركات، وإنما يخالفها بالضمة»[3]، أي تشبيها له بالممنوع من الصرف نحو عطشان وبابه رغم أن الفرق بينهما واضح[4].

وينبه الشيخ على أن العلماء لا يختلفون في أن فُعلانا إذا كان نكرة مصروف[5]، وعلى أن ما جاء منه في الشعر القديم غيرَ مصروف إنما جاء (على معنى الضرورة وتشبيهه بما لا ينصرف، فذلك نحو قوله: «بذي نفسها والسِّلف عُريانُ أحمرُ»)[6].

---

(١) عبث الوليد: ص ٦٥ - ٦٦.

(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١. وانظر في نفس الصفحة قول أبي تمام: عريان لا يكبو دليل من عمى .... وانظر قول البحتري: ... في عارض عريانَ لم يتأزرِ. عبث الوليد: ص ١١٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٤١٣/١.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٨.

(٥) نفسه: ص ١١٨.

(٦) نفسه: ص ١١٨.

ويذكر الشيخ أن بعض المنشدين كانوا ينونون عريانًا في هذا البيت ويلقون على التنوين حركة أحمر، لكنه كان يرى أن حذف التنوين «أخف من هذا وأقل تكلفًا على القائل»[١].

ولم يفته أن ينبه على أن مراعاة الشبه بين المتمكن وغير المتمكن عند الاضطرار قد تمتد إلى ما يكون فيه الشبه معدومًا، فيُتوهَّمُ بين فعلان وفَيْعال وفَعَّال لانتهائها كلها بالنون، ويُمْنع ما انتهى بنون أصلية من الصرف كما مُنع في قول أبي عبادة: (وأصبح غصن العيش فينان أخضرا)، «ففيْنان من الفنن وزنه فيعال، وتُرك صرفُه كما يترك صرف فعلان، وحكى الفراء أنهم يشبهون النون الأصلية بالنون الزائدة، وهذا عند أهل الكوفة أسوغ منه عند البصريين، يقولون: مررت بطحانَ، يشبهون نونه بالنون الزائدة، وذلك إذا سموا به» [٢].

والأجودُ لدى الشيخ صرفُ فينان ونظائره لأنهم قالوا: لمة فينانة، فدل ذلك على أن الوزن فيعال، «ولو أن فينانا فعلان لوجب أن تكون أنثاه فينى ولم يستعمل ذلك»[٣].

وقد بدا أبو العلاء في شعره حريصًا على استعمال ما يشبه بالممنوع من الصرف منونًا لافتقاره إلى علة المنع، ولذا يظل منعه من الصرف مقيدًا لديه بالاستعمال الشعري عند الاضطرار.

إن ترك التنوين في ما ينصرف جائز لدى الشيخ[٤] جوازه لدى الكوفيين في الضرورة الصريحة، لكثرته في أشعار المتقدمين والمحدثين، وذلك خلافًا لسائر البصريين – عدا الأخفش – الذين كانوا يجيزون للشاعر صرف ما لا ينصرف ولا يجيزون له منع ما ينصرف من الصرف[٥]، لكن جوازه لديه لا يسقط عنه شبهة القبح والرداءة والثقل لغلبتها فيه، وحذقُ الشاعر إنما يظهر في اختياره أخفَّ أنواعه وأقلها قبحًا.

---

(١) عبث الوليد: ص ١١٨.

(٢) نفسه: ص ١١٢.

(٣) نفسه: ص ١٥٤.

(٤) نفسه: ص ١٥٤، حيث قوله: «وترك التنوين في ما ينصرف جائز في الضرورة».

(٥) شرح البطليوسي / شروح: ص ٨٧٣ – ٨٧٤.

ورغم حرص الشيخ على تجنب هذا النوع من الضرورات المستثقلة، نجد الوزن يجذبه إلى منع «محمدٍ» من الصرف بالعلمية السانجة[1] وحدها في بيت السقط:

لولا انقطاع الوحي بعد محمدٍ

قلنا محمدُ من أبيه بديل[2]

والراجح أنه كان ينظر في حذف التنوين من محمد إلى قول صفيه أبي الطيب:

وحمدان حمدون وحمدون حارث

وحارث لقمان ولقمان راشد

فقد حذف التنوين من حارث، و«حذفه في الشعر جائز»[3] لديه ولدى الكوفيين خلافًا للمتقدمين من البصريين.

وقد نبه غير ما مرة على أن المبرد كان لا يجيز حذف التنوين في الضرورة[4] وينكر[5] جوازه، ويغير[6] أبياتًا أنشدها النحويون فرارًا منه[7] فيُحلُّ «أنتمُ» محل «مصعب» في قول عبد الله بن قيس الرقيات من مجزوء الوافر: (ومصعبُ حين جد الأمر أكثرها ... البيت)، كما يحل[8] «ما للقريعي» محل «ما بال دوسرَ» في قول القائل: (وقائلة ما بال دوسرَ بعدنا...).

واطراد هذا التنبيه تلميح منه إلى أن حذف التنوين في الضرورة في مثل هذه الأعلام المتمكنة ليس مما يخفى ثقله عن الغريزة السليمة، كما يستشف من قوله مشيرًا ضمنيًا إلى اشتراك أحوال هذا الحذف الاضطراري في صفة القبح وإن تفاوت: «وينشد هذا البيت:

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٧٣.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٨٧٣.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ١/ ٤٠٠.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٨٩.

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٦) نفسه / نفسه: ورقة ٢٢٩.

(٧) عبث الوليد: ص ١٥٥.

(٨) انظر إشارة أبي العلاء إلى البيتين اللاحقين في اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩، وعبث الوليد: ص ١٨٨.

ومـمَّـــــــن ولـــــــــدوا عـــامـــ

ـــرُ ذو الـــطـــول وذو الــعـــرضِ

الصواب عندهم التنوين هاهنا ... وأقبح من هذا قول الآخر:

كــفـــانــي مـــا خــشــيــت أبـــو فـــراسِ

ومــثــل أبـــي فـــراسَ كــفـى وزادا»[1]

ولتفاوتها في القبح بين الشدة والخفة بدا الشيخ شديد العناية برسم حدود هذا التفاوت، فصرح بأن حذف التنوين «في الرفع والنصب أحسن منه في الخفض، لأن الكسرة إذا حصلت في آخر الاسم طلبت التنوين إذ كان ما لا ينصرف لا يكسر»[2]، ومقصوده من هذه المقارنة بين الأحوال الإعرابية، أن حذف تنوين العلم المتمكن وهو في حال الجر يوقع الشاعر - فضلًا عن ثقل الحذف - في ما هو أشد قبحًا، لأنه يؤدي إلى بناء يجمع في الحين نفسه بين ترك التنوين الذي تختص به الأسماء غير المتمكنة الممنوعة من الصرف، وبين الكسرة التي تختص بها الأسماء المتمكنة دون أن يكون ذلك مقترنًا بدخول أل أو بالإضافة، لذا نجده يرفض رأي البصريين المتأخرين في ذلك رغم مخالفتهم لما قاله شيوخهم[3] وميلهم إلى المذهب الكوفي، لأنهم «إذا حذفوا التنوين يتركون الكسر على حاله المخفوض، والكوفيون يرون فتحه لأنهم يذهبون إلى تشبيه ما ينصرف بما لا ينصرف، كما شبهوا ما امتنع من الصرف بالمصروف»[4].

والغاية النقدية التي يريد الشيخ الوصول إليها الايماء إلى أن حذفه تنوين «محمد» في بيت السقط كما حذفه قبله أبو الطيب في «حارث»، وعبد الله بن قيس الرقيات في «مصعب» في حال الرفع، أهون في الغريزة من حذفه في حال الجر كما

(١) عبث الوليد: ص ١٥٤.

(٢) نفسه: ص ١٨٨.

(٣) انظر ما تقدم في الصفحة السابقة، حيث الإشارة إلى أن المبرد والمتقدمين من البصريين لا يجيزون مثل هذا الحذف في الضرورة.

(٤) عبث الوليد: ص ١٥٥.

جاء[1] في «أبو فرا سِ» و«دوسرِ»، لأن إبقاء الكسرة على حالها على مذهب البصريين المتأخرين يوقع في العيب المذكور، ولأن إنابةَ الفتحة عنها على مذهب الكوفيين تفتقر إلى علة حقيقية للمنع من الصرف لا تقوم الضرورة مقامها، والقبح – لدى الشيخ – شديد في المذهبين، وليس اختياره الرفع في محمد في بيت السقط المذكور إلا هروبًا من هذا القبح الذي يشوب مثل قول أبي عبادة:

هزج الصهيلُ كأنَّ في نغماته
نبرات معبدَ في الثقيل الأولِ

فـ«أقبح ما يكون حذف التنوين في الخفض لأنه إذا حذف في الرفع والنصب يشبهه ما يمتنع من الصرف، لأن ما لا ينصرف لا ينخفض إلا أن يضاف أو يدخل عليه الألف واللام»[2]، وقد جاء الشيخ بدوسر ممنوعة من الصرف في قوله:

بدوسرَ جاورت العراق مكرمًا
كأنك نجمٌ في علو المنازل[3]

وهو استعمال قد يلتبس بما استُقْبِح في قول الشاعر اضطرارًا: (وقائلة ما بال دوسر...)، لكنه في قول الشيخ بعيد عن الضرورة لأنه منعها من الصرف للعلمية والتأنيث وهو يريد القرية أ والقلعة المعروفة لا الشخص.

أما في اللزوم فقد منع «بحترًا» من الصرف رغم كونها في محل جر، لكنه أناب الفتحة عن الكسرة على مذهب الكوفيين، وذلك في قوله:

حجٌّ من غير تقًى صاحبنا
كأخي بحترَ عام المنتصر[4]

---

(١) انظر ما تقدم في السطور السابقة، وانظر قول تأبط شرًا: قالت أميمة ما لثابتَ شاحبًا ... اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٢٩. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٧٤٤/٣.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧٢.

(٤) اللزوم: ٦١٠/١.

ويفسر مجيئَه بما وصفه هو نفسه بالقبح الشديد تساهلُه الفني في نظم لزومياته التي كان يعدها شعرًا متوسطًا بعيدًا عن جودة السقطيات.

وقد يكون أراد ببحتر العشيرة لا الجد، فمنعها من الصرف للتأنيث والعلمية مقابل صرفه إياها ضرورة في قوله:

قد أشرعت سنبسٌ ذوابلها

وأرهفت بحترٌ معابلها[1]

ومثل بحتر في الحكم صرفه «سنبس» في البيت المذكور ومنعه إياها من الصرف في قوله: ومن لي أن أكون طريد سربٍ

سما لي خدن سنبسَ أو رماني[2]

وقد يجد القارئ بعض الالتباس في دلالة منع بسطام من الصرف في قوله:

وما ثنى الحادثات معدًى

من مثل بسطامَ وابن معدي[3]

فالمراد بسطام بن قيس بن مسعود الشيباني، والتسمية جاهلية قديمة، إلا أن ابن خالويه وغيره من العلماء[4] يرون منعها من الصرف للعلمية والعجمة، لأنها من أسماء ملوك فارس التي تسمت بها العرب قديمًا، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ويقرب من حذف التنوين اختلاس هاء ضمير الغائب غير المعتمد على لين قبله، بحذف الياء أو الواو اللاحقتين له في النطق كقول مالك بن خريم:

فإن يك غثًا أو سمينًا فإنني

سأجعل عينيه لنفسه مقنعا

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣١٠.

(٢) نفسه: ٢/ ٥٦٨.

(٣) نفسه: ١/ ٣٨٢.

(٤) انظر لسان العرب: مادة «بسطام».

فهذا[1]عند سيبويه من الضرورات وعند الفراء لغة للعرب.

وإذا كان هذا الاختلاس وحذف التنوين يعتبران إسقاطًا صوتيًا لحرف لا تثبت له هيئة في الخط، فإن ما سوى ذلك من أنواع الحذف الاضطراري يلحق حروف الكلمة الحقيقية [2] فيؤدي إلى نقصان عددها.

والمشهور في الأبنية العربية عمومًا حذف الأطراف فـ«إن حُذف متوسط فحذفه شاذ»[3]، لكن الشعراء يجترئون عند الاضطرار فيحذفون على غير قياس الأواسطَ كما حذف الشاعر القديم الألف رغم تحريك الشين بعدها في قوله: (فعشن بخير...) [4]، وذلك عند الشيخ من القليل الردئ لأن الواجب: عيشن.

ومثله في الرداءة لديه قول الآخر: («متى تشئي يا أم عثمان تصرمي...» وإنما الكلام: متى تشائي، لأن هذا الساكن إذا حرك عاد الساكن المحذوف)[5].

ويجترئون على الأوائل أيضا فيحذفونها كما حُذف وصل «اتق» وتاءه الساكنة في قول الشيخ نفسه:

تَــقِ الـلــه واحـــذر أن يــغـرك نــاسـكٌ
بمــا هـــو فـيــه مــن تـغـيـر حــالــه[6]

أما حذف الأواخر[7] فهو الغالب على الشعر كما يتبين من ترخيمهم الأسماء في غير النداء[8] وما سوى ذلك من ضروب الحذف المفرط[9].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦.

(٢) المقصود بها حروف الكلمة التي تثبت لها هيئة في البناء الصرفي والخط.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٤) انظر رسالة الغفران: ص ٣٣٣، حيث قول الحارث بن حلزة: فعشن بخير لا يضر ×× ك النوك ما أعطيت جدا.

(٥) نفسه: ص ٣٣٣.

(٦) اللزوم: ٢/٣٢٣.

(٧) انظر عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٨) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.

(٩) نفسه: ص ٩٦.

ويفرق الشيخ بين الزائد وبين الأصلي في حكمه الفني على حذف حروف الكلمة، ويعد من القبيح حذفَ الأصول لأنها لا تجري مجرى الزوائد، ولا يعد حجةً على جواز حذفها مثلُ قول لبيد: (درس المنا بمتالع فأبان...) وهو يريد المنازل، وقول أبي دؤاد: (فكأنها تنفي سنابكها حبا...) وهو يريد حباحبا، فذلك في رأيه من الشاذ المستقبح الذي «لا ينبغي أن يجعل أصلًا يرجع إليه»(١).

وحتى الزوائدُ نفسها لا تستوي – لديه – في قابليتها الجمالية للحذف، لأن منها ما يقبح حذفه إذا لم يكن موضعًا لذلك.

وقد أنكر حذف الهاء من «قسورة» في البيت المنسوب إلى امرئ القيس، وشكك في صحة نسبه إليه وعده مصنوعًا لأن فيه ما لم تجر عادته بمثله من القبح، و«قلما يصاب في أشعار العرب مثل ذلك»(٢).

أما حذف الهاء من «حارثة» في قول القائل: (إن ابن حارث إن أشتق لرؤيته ...)، فليس – في رأيه – «من هذا النحو، إذ كان التغيير إلى الأسماء الموضوعة أسرعَ منه إلى الأسماء التي هي نكرات، إذ كانت النكرة أصلًا في الباب»(٣).

والأخف – لديه – في النقصان من الكلمة أن يكون حذفًا للحرف الأخير وحده، أو مع الحرف الثاني الذي قبله إذا كان لينا دون الاجتراء على حذف حرفين صحيحين(٤).

ومن حذف الأواخر المفرط في رأيه ما جاء عن رسول الله ﷺ من قوله: «كفى بالسيف شا»، يريد شاهدًا(٥)، و«هذا نادر غير مستمر»(٦).

---

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٦٢ – ٢٦٣.

(٢) رسالة الغفران: ص ٣٢٢. والمقصود قوله: ... بصارمة يمشي كمشية قسورا.

(٣) نفسه: ص ٣٢٢.

(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ – ٤٤٤.

(٥) سنن أبي داود / ٣٨٣٤، وسنن ابن ماجة / ٢٥٩٦.

(٦) نفسه: ص ٤٤٤.

ويختص الاسم الخماسي لديه باحتماله لأن يرخم «ترخيمًا أولًا، ثم ترخيمًا ثانيًا على القياس لا على السماع، ثم ثالثًا في رأي الأخفش والفراء دون غيرهما من أهل العلم، ثم يجب أن يكف بعد ذلك ولا يحذف منه شيء في كل المذاهب، اللهم إلا أن يتأول في المذهب الذي حكاه أبو عبيدة عن العرب من أن بعضهم يقول: ألا تا، فيقول الآخر: بلى فا، يريد: ألا تذهب، وبلى فأذهب»[1].

ويبدو تخفيف المشدد في أشعاره وفي الشعر العربي عمومًا أخفى أنواع الحذف الحرفي، لمجيئه في الحرفين المدغمين اللذين يكتفى في الخط بوضع الشدة على رسم أحدهما للتنبيه على التضعيف والإدغام، وهو يلحق ما صح من الحروف كباء «رب» في بيت السقط:

أرضى وأنصف الا أنني رُبَمَا
أربيت غير مجيز خرق إجماع[2]

كما يلحق ما لان كياء سيما في بيت اللزوم:

ولا سيَما إذا أعطيت أيدا
لمد يديك أو أنفا بأنف[3]

لكن الغالب على هذا النوع من النقصان أن يلحق الياءَ المشددة في أواخر الكلمات.

ويفرق الشيخ بين الكلمات التي تكون فيها هذه الياء من بنية الكلمة وبين ما يزاد عليها للدلالة على النسب، وتأتي الياء المشددة في النوع الأول في ما كان وزنه في حال الإفراد فعيلًا مثل الشجي والحليّ، ويذكر الشيخ أن بعض العلماء يزعمون أن ياء الشجي مخففة وأن ثعلبًا ذكره بالتخفيف[4] فعيب عليه ذلك.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٥.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٥٤. وانظر اللزوم: ٢/٤٣٤.

(٣) اللزوم: ٢/١٦٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٤٥.

ويتضح من مجيئه بنظير ذلك في بعض سقطياته مشدَّدًا أن تخفيفه لا يكون في الشعر إلا لضرورة، أما في حالة الجمع فإن الحكم لديه «أن الياء إذا كانت في الواحد مخففة فهي في الجمع كذلك، وإذا كانت مشددة في الآحاد رجع التشديد»[1]، فتكون جاريةٌ وساريةٌ في الجمع جواريَ وسواريَ بدون تشديد، ويقال في جمع أضحِيَّة وأمنِيَّة: أضاحيُّ وأمانيُّ بتشديد الياء، والتشديد لديه هو اللغة العالية[2]، وشاهدها من القرآن الكريم قوله تعالى: [وزاربي مبثوثة][3].

وقد يأتي[4] تشديد الياء في جمعهما إذا كان الواحد ممدودًا كما قيل في صحراء صحاريُّ، أو كان على وزن مِفعال مثل معطاء ومهداء، يقال في جمعها معاطيُّ ومهاديُّ، ولو بني مِفعيل من أتيت ونحوه ثم جمع كما يجمع مسكين على مساكين لقيل: ماتيُّ، لأن التشديد «في هذا الباب ليس له مزية على غيره من باب مفتاح»[5]، ويطرد هذا الحكم في كل ما يجتمع في آخره عند الجمع ياءان مثل أقاحيُّ وكراسيُّ.

وقد أكثر من المجيء بهذه اللغة العالية أي لغة التشديد في مختلف أشعاره كما يتبين من مثل قوله في الدرعيات:

وذات حرابيٍّ، أضر قتيرها
بذي النمل حتى عاد كالنجم نائيا[6]

وقوله في اللزوم:

خزامى وأقاحيُّ
وصفراء وشقارا[7]

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٨٢.
(٢) نفسه: ص ٢٨٢.
(٣) الغاشية / الآية ١٦.
(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٨٤.
(٥) نفسه: ص ٢٨٤.
(٦) الدرعيات / شروح: ص ١٩١٥.
(٧) اللزوم: ١/٧٥. وانظر: ١/٣٣٠، ٥٣٥ و٢/٤٥، ٣٤٣، ٣٨٨.

وليس من الضرورة قوله التراقي – في جمع ترقوة – بدون تشديد في بيت اللزوم:

ادفئوا بالطعان بين التراقيْ

والحوايا أسنةٌ مقروره[1]

لأن الياء فيها مخففة، لكن وصفه لهذه اللغة بأنها ليست عالية لم يمنعه من الإشارة إلى أن التخفيف قد يجوز[2] في ذلك دون أن يكون مستقبحًا[3]، فكراهة تخفيف المشدد– لديه – في مثل الأثافي والأماني «كراهة غير شديدة لأن التضعيف مكروه في الياء، إذ كانت حرف علة واستثقال فآثروا فيها التيسير. ويدلك على كراهتهم أن يجمعوا بين الياءين أنهم قالوا: حي الرجل وعي بالأمر، ولم يستعملوا من الأفعال الماضية ما يجتمع فيه الياءان غير هذا النوعين وما تصرف منهما. ومن قال في جمع مصباح مصابح وفي مفتاح مفاتح، فهو الذي يخفف ياء أثافيا وبخاتيا ... ومن حذف في الجمع لم يحذف في الواحد لأن الجمع تحذف الزوائد فيه»[4].

أما ياء النسب فالتشديد فيها صريح لكن التخفيف فيها يكون قليلا[5]، لذا نجد الشيخ يحذر من تخفيفها في غير القوافي، لأن تخفيفها «في حشو البيت قليل مرفوض»[6] وإن جاء ذلك في أشعار شاذة لا يقاس عليها.

وإذا اضطر الشاعر إلى تخفيف مثل الرديني يكون «الأجود أن يقال: الردينيَ بفتح الياء، وقد أنشد الفارسي بيتًا خفف فيه الحواريَّ والياء فيه جارية مجرى النسب، والبيت:

---

(١) اللزوم: ١/٥١٧.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٨٢.

(٣) نفسه: ص ٢٨٢.

(٤) نفسه: ص ٢٨٥.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣١.

(٦) عبث الوليد: ص ٩٦.

يـــا عـــين بــكــي لـــي أبـــا عـــمْــرِو

أودى الحـــــواريْ الــــــواريُ الــذكــر

وإنما الصواب تشديد الياء كما قال ذو الرمة: «حواريُّ النبي ومن أناس...»[1].

ومقصود أبي العلاء أن تخفيف ياء النسب يقبح في حالة الرفع والجر، لأنه يؤدي إما إلى ثقل الضمة والكسرة إذا ظهرتا، أو إلى حذف الياء نفسها إلحاقًا للكلمة المخففة بالمنقوص، لكن الشيخ يستثني من هذا الحكم ثلاثة أحرف يكثر تخفيفها هي «اليماني والشامي والتهامي إذا فتحوا الياء»[2].

ومما نبه عليه أن الأجود[3] في اليماني التخفيف وإن كثر مجيئه في الشعر مشددًا، وقد أكثر من المجيء بهذا الحرف في شعره إكثاره من المجيء بالشامي، سواء في حالة التشديد كما نجد في قوله:

ســهـيـل وإن كـــان الـيـمـانـيَّ مـنـكـرُ

لأمــر بِـضِـبْنِ الـشـام مـا هــو بـالـسـهـل[4]

أو في حالة التخفيف لإقامة الوزن كما يتبين من قوله:

لـــه عُـــــوَذ فـــي كـل شــرقٍ ومــغــربِ

رعـاهـا الـيـمـانـيْ الـــدار والمـتـشـائـم[5]

وقد يجمع بين الأسلوبين فيخفف ويشدد في نفس البيت، كما يبدو من قوله:

تـنـسـب الـشـهـب مــن يمــانٍ وشــامــيٍّ

ويـلـغـى انـتـسـابـهـا فــي الحــجــاز[6]

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٣١.

(٢) نفسه: ٢/ ١٩٣. والمقصود بالفتح فتح التهامي.

(٣) نفسه: ٢/٢٤٢.

(٤) اللزوم: ٢/٣١٨.

(٥) نفسه: ٢/٣٨٨. وانظر: ٢/٥٦٨.

(٦) نفسه: ١/٦٣٣. والبيت مداخل.

ويتضح من الأبيات السابقة أنه يلحق الكلمات المخففة بالمنقوص فيحرك الياء بالفتح، ويسكنها ليحذفها في حالة اجتماع الضم أو الكسر مع التنكير، وهو يرفض أن يكون هذا الحذف مستقلًا عن أحكام المنقوص، كما يعتقد من ذهب من العلماء إلى أن «اليمان» لغة في اليمني حذفت فيها ياء النسب وعوضت بالألف[1]، لذا نجده يستقبح قول أبي عبادة: (... يختار من قلعيه ويمانه)، لأن قوله («يمانه» يجب أن يكون على حذف الياء، أراد: «ويمانيِّه»، وذلك رديء جدًّا لأن هذه الياء تثبت في الإضافة، وحذفها قليل في هذا الموضع، وقد أنشد سيبويه بيتًا [منسوبًا] إلى خفاف بن ندبة، ويقال إنه مصنوع صنعه [ابن] المقفع، والبيت: (كنواح ريش حمامة نجدية...)، وحذف الياء في المضاف إلى الظاهر أحسن منه في المضاف إلى المضمر، لأن الظاهر منفصل والمضمر يجري مجرى ما هو من الاسم، فقوله «ويمانه» أقبح من قول القائل: كنواح ريش...)[2].

ويؤكد رفضَه حذف ياء النسب المخففة في غير الحالين اللتين يكون فيها حذف ياء المنقوص واجبًا أنه لم يأت «بيمانة»، واختار «يمانية» في قوله:

وما حفلت حضار ولا سهيل
بأبشار يمانية يدسنه[3]

أما مجيئه بنصرانة وهو يريد «نصرانية» مع كلمات كلها منونة مشددة الياء في قوله:

مجوسية وحنيفية
ونصرانة ويهودية[4]

(١) انظر لسان العرب: مادة «يمن».
(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٨ – ٢٢٩.
(٣) اللزوم: ٢/٥٢٨.
(٤) نفسه: ٢/٦٥٣.

فيفسره ورود هذا الاستعمال في المعجم العربي التداولي لقولهم: نصران ونصرانة[1].

ولعل الصورة الوحيدة التي يسوغ فيها الشيخ تجاوز تخفيف ياء النسب إلى حذفها هي صورة جمع الذكور كقول أبي عبادة:

ورمى سواد الأرمنين وقد غدا

في عقر دارهم قدار ثمود

فقوله: «الأرمنين، أراد الأرمنيين، وربما جعلوا ياء النسب بمنزلة هاء التأنيث، يحذفونها في الجمع فيقولون زنجي وزنج كما يقولون تمرة وتمر، فجمَعَ الأرمني على الأرمن ثم جمع الأرمن جمع سلامة.. ويجوز أن يقال: لما جاءت ياء الجمع كرهوا ياء النسب»[2].

ويبدو الشيخ أميل منه إلى التفسير الأخير منه إلى الأول وإن كان محمولًا عليه قياسًا[3]، كما يتبين من تعليله حذف هذه الياء في قول أبي عبادة:

لا أعلمنك تستزير عصابة

من بعدنا شامين أو جزرينا

: (قوله «شامين» يحتمل وجهين: أحدهما أن يكون أراد الشاَمين فحذف الهمزة، والآخر أن يكون أراد الشاميين على رأي من قال في النسب شامي فشدد الياء ولم يزد الألف، وحذف ياءي النسب لما لحقت علامة الجمع كما قالوا الأشعرون وهم يريدون الأشعريون... وهذا له نوع من القياس يحمل عليه، وذلك أن بعض الأجناس يلحق واحدَه ياءُ النسب فيقال: روم ورومي، وترك وتركي... فكأن هذا محمول على قوله: شامي للواحد وشام للجميع ... وكذلك قوله «جزرين» يريد الجزريين، حذف في الجمع الياء التي تكون في الواحد إذا قال: جزريٌّ)[4].

---

(١) لسان العرب: مادة «نصر».

(٢) عبث الوليد: ص ٩٧.

(٣) انظر نفسه: ص ٢٣٢، حيث يعلل حذف ياء النسب في قول أبي عبادة: ... من بعدنا شامين أو جزرينا.

(٤) نفسه: ص ٢٣١ – ٢٣٢. وفيه: وكذلك قول الجزرين يريد الجزريين، وهو تصحيف بين.

وليله إلى تفسير ذلك بكراهة اجتماع ياء الجمع وياء النسب نجده يختار لحذف هذه الأخيرة في شعره جمع السلامة ليجعل ياء الجر مغنية عنها ومسوغة لحذفها، وأعني قوله في بيت اللزوم:

من لليمانين أن يمسوا ونارهم
شبيبةٌ وسهيل بينهم قبسُ[1]

وتختلف ياء المنقوص عن ياء النسب بكونها تحذف في الحشو في مطلق الكلام إذا نكرت الكلمة وأفردت وكانت في محل رفع أو جر، إلا أن حذفها مع الألف واللام يكون جائزًا مقبولًا في الوقف[2]، في القوافي جاءت أم سجعًا في فقرات النثر أم في فواصل الآي كما يتبين من بعض القراءات[3]، وجوازُ حذفها في غير الشعر يخرجها من جملة الضرورات وإن أفاد الوزن منه كما يتبين من قول الشيخ:

أعجلني عن لبسها صوت الداعْ[4]

إلا أن القول الشعري يختص بجواز حذف هذه الياء فيه من المنقوص المعرف بأل في حال الوصل، فقد «كثر حذفهم هذه الياء في الوادي حتى أجروه مجراه في الوقف»[5].

وقد اختلف العلماء[6] في مثل قول الأعشى: (وأخو الغوان متى يشأ يصرمنه...)، فعده سيبويه من جملة الضرورات بينما عده الفراء لغة للعرب.

---

(١) اللزوم: ٢/٢٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٣) انظر قراءة: «سواء العاكف فيه والباد». سورة الحج / الآية ٢٣.

(٤) الدرعيات / شروح: ص ١٩٢٣.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

(٦) انظر رأيي سيبويه والفراء اللاحقين في الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣.

وقد ذكر الشيخ أن حذفها مع الألف واللام في غير الوقف يجوز، لكنه نبه[1] على أن إثباتها أكثر وأن حذفها في الوقف أوجه منه في الوصل، وهو ما يجعلنا نعتقد أنه كان يميل إلى أن يكون حذفها في غير الوقف مقترنًا بالضرورة الشعرية.

ويرجح ما ذهبنا إليه إلى أن مثل حذفه الياء من «الخال» في بيت السقط:

ما نسيتن هالكًا في الأوان الـ
ـخال أودى من قبل هلك إياد[2]

نادر في أشعاره.

ومن الحذف البين قصر الممدود بإسقاط همزته وألفه كقولهم: داء وفداء، «يجوز فيه وجهان المد والقصر، إلا أن قصره ضرورة»[3]، وقد كثر هذا النوع من الحذف في الشعر كثرة جعلت القزاز يستغني بشهرته عن الاستشهاد له[4].

ويُحْدِثُ القصْر في بنية الكلمة ليونة محببة إلى الشعراء الغزلين المرققين للغة الشعر كالعرجي في قوله:

أنزل الناس في الظواهر منها
وتبوَّى لنفسه بطحاها[5]

ولعل الرقة المفرطة التي تصاحب قصر الممدود كانت وراء نفور أبي الطيب منه صونا لجزالة شعره، فقد ذكر أبو العلاء أن راويته أبا سعد كان يحكي عنه حكاية معناها أنه أخبره بأن ليس في شعره قصر ممدود، إلا في قوله: (خذ ثناي عليك...)[6]

---

(١) انظر الصاهل والشاحج: ص ٣٧٣. وانظر شرحي التبريزي والبطليوسي / شروح: ص ٩٨١ - ٩٨٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٩٨١.

(٣) ضوء السقط: ٣٤ أ / تحقيق: ص ١٠٣ ،

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٧.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥.

(٦) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٩٩. والمراد قوله: خذ من ثناي عليك ما أسطيعه ×× لا تلزمني في الثناء الواجبا. ديوانه: ١/٢٦٠.

يريد ثنائي، ونبه على أن قول أبي الطيب: (... وقد فارقت دارك واصطفاكا) وُجِدَ بخط ابن جني وقد ضبط بكسر الطاء «كأنه أراد: واصطِفاءَك»[1]، فيكون قد قصر الممدود في شعره كله مرتين.

ويبدو أن أبا العلاء كان ينظر إلى هذه الضرورة نظرة صفيه أبي الطيب المتنبي، فقصر الممدود في شعره نادر، ومن هذا النادر قصر أولئك في بيت الدرعيات:

هــل تــزجــرنــكــم رســالــة مــرســلٍ

أم لــيــس يــنــفــعُ فــي ألاك ألــــوكُ[2]

والعلماء يذكرون أن «أولاء» يمد ويقصر، وعلى هذا فلا ضرورة في البيت.

ومثلُ ذلك في الحكم قصرُه بكائي في بيت اللزوم:

هــاجــتْ بُــكــاي أغــانــي الــقــيــان بــهــا

كــأنــهــا مــن نــوات الــثــكــل تــعــديــدُ[3]

فبعض العلماء يجعل «بُكى «مصدرا لبكى، للتفريق بين ما يدل على الحزن وما يدل على الماء الذي يسيل من العين[4].

ويذكر الشيخ أن بعض الشعراء يجري ما همز آخره وانقلب ما قبله ألفًا مُجرى الممدود[5] في القصر عند الضرورة، كقول أبي عبادة: أسا بي، وهو يريد «أساء بي» في بيت له، ويذكر أن النحويين «لا يختلفون في أن قصر مثل هذا جائز، نحو أسا وأشا»[6] يريدون: أساء وأشاء، لكنه ينبه على أن القياس بعيد لأن الألف والهمزة في الأسماء الممدودة زائدان، بينما هما في مثل «أساء» من الأفعال أصليان اعتل

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٩٩. وانظر ديوانه: ١٣٤/٣.

(٢) الدرعيات / شروح: ص ١٩٠١.

(٣) اللزوم: ٣٣٠/١.

(٤) انظر لسان العرب: مادة «بكيَ». (البكاء والبكى).

(٥) عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٦٦٢، وانظرفي عبث الوليد: ص ١٢١ بيت أبي عبادة: ليت شعري أمحسن من أسا بي ...

أولهما وصح الثاني[1]، لأن الأصل أَسْيَأَ أي أَفْعَلَ، لذا نجده يتجنب هذا النوع من الضرورات مطلقًا في شعره.

ويعد الترخيم أدل أنواع الحذف على تجرؤ الشعراء على أبنية الكلمات في الضرورة ونقصانهم من حروفها، على أنه «في باب النداء ليس هو بضرورة»[2] إذا جاء في الأعلام لأنه باب حذف واستخفاف[3]، وهذا ما يفسرعدول الشيخ إليه غير مفرق في الشعر بين الأعلام وغيرها كما نجد في مثل قوله مخاطبًا الحمامة:

أعـــكـــرمَ إن غـنـيـت ألـفـيـت نـادبًـا

فـلا تـتـغـنـي فـي الأصـائـل عـكـرمـا[4]

فترخيم عكرمة ضرورة صريحة لأن الترخيم في رأيه «إنما يلحق الأسماء الأعلام مثل خالد ومالك»[5]، فإذا رخم اسم شائع في الجنس في غير الشعر حمل على الشذوذ[6].

أما في غير النداء فقد أتى الشيخ بمثل قوله مرخمًا فاطمة:

ولا تـدفـنـيـهـا الـجـهـر بـل دفـــن فـاطـم

ودفـــن ابـــن أروى لـم يـشـيـع بـإعــوال[7]

والراجح أنه رخم للضرورة، لكننا لا نستبعد أن يكون نظر إلى فاطم[8] التي نقل منها العلم، وهي صفة تختص بها الإناث دون الذكور مثل حامل ومرضع فلا تفتقر إلى تاء التأنيث.

---

(١) عبث الوليد: ص ١٢٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٣) ما يجوز للشاعر: ص ١١٠.

(٤) اللزوم: ٢/٤٢٣. وانظر قوله في الدرعيات: أعاذل إني إن يزد جاهلية ×× شبابي يزد في جاهليته علمي. شروح: ص ١٩٩٤.

(٥) الفصول والغايات: ص ٣١٦.

(٦) نفسه: ص ٣١٦.

(٧) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٥.

(٨) انظر لسان العرب: مادة «فطم».

والغالب على الترخيم أن يكون بنقصان حرف واحد، لكن الشيخ يذكر أن الحذف يلحق الحرف الآخر والحرف الذي قبله إذا كان معتلًا، «كواو منصور ورائه، وألف مروان ونونه، وألف حمراء والهمزة بعدها»[1]، ومنه في شعره حذف نون رضوان وألفه في بيت اللزوم:

يـــــارضــــوَ لا أرجـــــو لـقـا
ءك بـــل أخـــاف لـــقـــاء مـــالـــكْ[2]

وقد يتجرأ الشعراء فيحذفون حرفين صحيحين [3] كقول علقمة: بسبا الكتان...، والمراد: سبائب.

ومثل هذا الحذف المفرط معدوم في شعر الشيخ لشذوذه الذي يقبح جعلُه أصلًا يقاس عليه[4].

ويبدو من تتبع مواضع الحذف الصرفي الاضطراري في الشعر أنه كان يميل إلى حذف الأواسط أكثر من حذف الأواخر، لأن التغيير يلحقها أكثر من الأوائل والأواسط[5]، ولاحتمالها ذلك في أكثر من حرف، فقد حَذف حرفَ اللين من هابيل لإقامة الوزن في قوله:

فـــجـــرت قـــتـــل هـــابـــل أخـــوه
وألـــقـــت بـــين مـــعـــتـــزل ومـــرجـــي[6]

وحذف الصحيح بنقل حركة الهمزة المحققة إلى الساكن الذي قبلها وإسقاطها من «أن أسألك «لجواز ذلك قياسا، وذلك في قوله:

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٢.

(٢) اللزوم: ٢/٢٤٨.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٣ – ٤٤٤. وانظر في الصفحة الأخيرة قول علقمة: ... مقلد بسبا الكتان مفدوم.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢٧٩. وانظر ما تقدم في الصفحات السابقة عن الضرورة الشاذة عن السماع والقياس.

(٥) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٦) انظر اللزوم: ١/٢٧٢. وقارن بقوله: ... يبكي على نجله المقتول هابيلا.

فما نشطت لإخباري بفادحة

أوضعت فيها ولم أنشط لأن أَسَلَكْ[1]

وجمع بين حذف اللين والصحيح فأسقط همزة إسرائيل وياءها في قوله:

وآلَ إسرالَ غادوا في مدارسهم

تلاوة ومحال كل ما درسوا[2]

وقد يتداخل الحذف الاضطراري والصرفي الصريح، فيكون النقصان من الكلمة سببا في إسقاط حرف آخر يوجب القياس إسقاطه لاختفاء الحرف أو الحركة التي كان يحتمي بها، كما يتبين من حذفه الألف في «لم يبالِ».

نتيجة إجرائه اللام - بعد جزم الفعل بحذف الياء - مُجرى الآخِر بتسكينه إياه اضطرارًا، وهو ما أوجب حذف الألف لالتقاء الساكنين، وذلك في قوله في السقط:

إذا أنت أعطيت السعادة لم تُبَلْ

وإن نظرت شزرًا إليك القبائل[3]

وقوله في اللزوم:

أفهم أخاك بما تشاء ولا تُبَلْ

يا حار قلت هناك أو يا حار[4]

وعندما استعمل نفس الفعل غير مضطرعلى ما يوجبه القياس سلمت الألف من الحذف كما يتضح من قوله:

فلم يبالِ باللوام واللغب[5]

---

(١) اللزوم: ٢/٢٤٦.

(٢) نفسه: ٢/٢٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٨.

(٤) اللزوم: ١/٤٦٢ وانظر: ١/٦٣٦، حيث يقول: لم يُجَزْ، ومقصوده: لم يجازِ.

(٥) الدرعيات / شروح: ص ١٨٦٩.

والملاحظ أن قدامة يعتبر كل نقصان يلجأ إليه الشاعر لتفادي الكسر الايقاعي عيبا في ائتلاف الوزن واللفظ يسميه التثليم[1].

وتعد الزيادة في بنية الكلمة مخلصًا آخر يخرج إليه الشعراء عند اضطرارهم إلى إقامة الوزن، وتكون بتشديد الخفيف كقول الراجز: (قطنة من أجود القطُنِّ)، فـ «ثَقَّلَ، وإنما هو القُطُنُ»[2]، كما يكون بإشباع الحركة لتوليد حرف مد يستقيم به الوزن كقول الكميت: (لا كعبد المليك أو كيزيد...)، ومثل هذه الزيادة – لدى قدامة – حشو صرفي مذموم وعيب في الصناعة يسميه التذنيب[3].

ويتضح من تتبع أحكام الشيخ على هذا النوع من الحشو الصرفي أنه كان يستقبح جل ضروبه لرداءتها، وخروج الشعراء فيها إلى أبنية مرفوضة[4] مستنكرة، كقول بعضهم في «القسطل ودرهم وأنظر والعقرب ومنتزح»: القسطال[5] ودرهام[6] وأنظورُ[7] والعقراب [8]ومنتزاحا [9]، فذلك ونظائره[10] نوادر شاذة لا يأتي بها – في رأيه – إلا من غلبت عليه رداءة الطبع[11]، فإن استعملت في الضرورة كانت من قبيحها.

لكن الشيخ يشير[12] إلى أن ذلك قد يكون مقبولًا في مثل سواعيد وأزاميل وأزانيد والصياريف والدراهيم إذا حُمِلَتْ الزيادة على الاضطرار[13]، إلا أنه ينبه على أن ذلك يكون خفيفًا محتملًا في بعض الأبنية وثقيلًا غير مستساغ في بعضها الآخر.

---

(١) «وهو أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها والنقص منها». انظر نقد الشعر: ص ٢٤٩.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠٧.

(٣) نقد الشعر: ص ٢٥٠. وانظر البيت السابق في نفس الصفحة.

(٤) رسالة الملائكة: ص ٢١٤.

(٥) انظر رسالة الغفران: ص ٣٤٢: والخيل خارجة من القسطال.

(٦) رسالة الملائكة: ص ٢١١: لو أن عندي مائتي درهام.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٧: من حيث ما يمموا أدنوا فأنظورُ.

(٨) رسالة الملائكة: ص ٢١٥: أعوذ بالله من آل العقراب.

(٩) نفسه: ص ٢١٧: وعن شتم الرجال بمنتزاح.

(١٠) انظر: القرنفول / القرنفل، يرقود / يرقد، خاتام / خاتم، النيضال / النضال. رسالة الملائكة: ص ٢١١، ٢١٣، ٢٢٠.

(١١) رسالة الملائكة: ص ٢١٨.

(١٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ ورسالة الملائكة: ص ٢١١.

(١٣) رسالة الملائكة: ص ٢١١.

فقول الشعراء «مفاعيل في مفاعل عند الضرورة أقوى من قولهم أفاعيل في أفاعل إذا كانت أفاعل جمع أفعل مثل أحمر وأحامر... وقولهم في الضرورة أزانيد أسوغ من قولهم أزاميل لأنهم قالوا زند وأزند، وجاء أزناد، فإذا قيل أزانيد كان على أزناد، وإذا قيل أزاند وهو الوجه كان على أزند...»[١].

وتبدو ضرورات الزيادة في شعر الشيخ قليلة في عمومها لغلبة الرداءة على معظم أنواع الزيادة الاضطرارية، لكن ما يلفت الانتباه في شعره قوله في إحدى سقطياته يصف السفينة:

تطلى بقارٍ ولم تجرب كأن طليتْ

بسائلٍ من ذفاري العيس منباع[٢]

فقوله «منباع» مع ذكر الذفاري يجعله قريبًا من قول عنترة في صدر البيت الكاملي الذي وقف عنده ابن جني: (ينباع من ذفرى غضوب جسرة..)، فالألف في «ينباع» في رأيه «إنما هي إشباع للفتحة طلبًا لإقامة الوزن»[٣] كما سبق توضيحه، وهو رأي يخالف ما ذهب إليه الأصمعي قبله حين ذكر أن وزن ينباع ينفعل (لأن «انباع» لا يكون إلا انفعل)[٤].

وقد ذكر الخوارزمي في شرحه للبيت أن قوله منباع «اسم فاعل من ينباع، وينباع ينفعل من البوع، ومعناه في الأصل مد الباع»[٥].

---

(١) رسالة الملائكة: ص ٢٠٩ – ٢١٠.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٤٣.

(٣) الخصائص: ١٩٣/٣. وانظر ما تقدم.

(٤) – ل – ع: مادة «ينع»، حيث الإشارة أيضًا إلى رأي من يعتقد أن الألف متولد من إشباع الفتحة للضرورة. وانظر: «بوع».

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.

ويستشف من شرح الخويي لمنباع بالممتد المنبعث[1] أنه يجعله من «بوع»، إلا أن الخوارزمي يجيز أن تكون وزنه مُفعَلا «من نبع الماء، ثم إنه قد أشبعت فتحته فتولدت منها ألف»[2] كالتي تولدت في منتزاح والكلكال، والأصل منتزَح والكلكَل.

ويفهم من شرح التبريزي للمنباع بالمنبعث السائل[3] أنه يجعله من نبع الماء فتكون الألف فيه مشبعة لإقامة الوزن.

وقولهم: «نضحت نوابع البعير» وهي مسايل عرقه يَنْصُرُ في رأي الخوارزمي المذهب الثاني، والحجة لديه على أن «ينباع» ينفعل من «بوع» هو بيت أبي العلاء نفسه[4].

ولم يشرح البطليوسي هذه السقطية التي ورد فيها البيت حتى نعرف روايته للبيت أو تأويله للفظه، لكن ما يقوي اشتقاق الشيخ منباع من بوع أن حمل ألف هذه اللفظة على الإشباع الاضطراري سيجعله قد وقع اضطرارًا - في مرحلة انتسابه إلى الشعر المجود - في نفس الاستعمال الذي سيصفه بالرداءة[5] والقبح والشذوذ، لكن ما يدعو إلى التأمل كون الشيخ نفسه يقول في شرحه للبيت المذكور دون إثباته: «والنباع المنبعث السائل»[6]، فإن لم تكن الكلمة في مخطوطة الشرح مصحفة فإن رواية منباع الشائعة ستكون تصحيفًا لنباع، وهي صيغة مبالغة من نبع.

ويقوي ذلك أن قوله «المنبعث السائل» يشير ضمنيًا إلى ما ينبع من العرق.

ومن أنواع الحشو الصرفي الاضطراري الذي يلجأ إليها الشعراء لإقامة الوزن مد المقصور كما مده الراجز في قوله يريد اللَّهى: (ينشب في المَسْعَلِ واللَّهاء)[7].

---

(١) التنوير: ١/١٥٩.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٤٤.

(٣) شرحه / شروح: ص ٧٤٤.

(٤) شرحه / شروح: ص ٧٤٥.

(٥) انظر تعبيره عن عدم استساغته قول أبي تمام: الظماء وهو يريد الظمأ. ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٥٥.

(٦) ضوء السقط: ورقة ٨١ ب / تحقيق: ص ٢٣٥.

(٧) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٥. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ٩٩.

والبصريون لا يجيزونه، «وحجتهم في ذلك أنك تخفف الشيء بالحذف منه، وليس لك أن تزيد فيه ما ليس منه»[1].

ويذكر أبو العلاء «أن قصر الممدود ومد المقصور في أشعار المحدثين كثير، فأما أهل الفصاحة الأولى فقليل ذلك في ما نقل عنهم، ولكن قصر الممدود يوجد أكثر من مد المقصور»[2].

والعبارة صريحة الدلالة على أن غرائز القدماء السليمة كانت تنفر من القصر والمد، وأنها كانت أشد نفورًا من مد المقصور، وذلك ما يفسر فرار الشيخ منهما في مخالفاته وعدوله الاضطراري.

ومن النادر الذي جاء به عندما اضطره الوزن إلى الزيادة في حروف المقصور قوله:

فإن سراء الليالي رمى
أوان شبيبتنا فانسرى[3]

ولم تكن نظمية اللزوم لتنبو عن مثل هذه الضرورة المستقبحة، فحرصه على تجويد أشعاره وتنخيلها كان غائبًا عندما عاد إلى النظم من خلالها.

ويعتبر تغيير أحوال الحروف وهيئتها - مثل الزيادة والنقصان - حقلًا آخر من حقول العدول الصرفي التي يخرج إليها الشعراء اضطرارًا لإقامة الوزن، ومن أشهر أنواع هذا التغيير إظهار التضعيف حيث يمتنع الإظهار والفك [4].

وحكم الإدغام أنه يكون واجبًا إذا لزم ثاني[5] الحرفين وكانا في كلمة واحدة لا يتصل بها شيء، وكذا إذا اتصل بها ألف التثنية أو واو الجمع أو تاء التأنيث

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٩٩. وأصل العبارة فيه: وحجتهم في ذلك أنك لا تخفف الشيء. ويستقيم المعنى بحذف لا.
(٢) عبث الوليد: ص ٢٢٢.
(٣) اللزوم: ١/٧٩.
(٤) كقول أبي حية: يقلن لها مهلًا فديناك لا يرح ... صحيحًا وإما تقتليه فألمي. شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٣٢ - ١٣٣.
(٥) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٩.

أو إحدى نوني التوكيد[١]، إلا أن يضطر الشاعر إلى إظهار التضعيف كما أظهره العجاج في مودددة[٢].

ويكون جائزًا إذا لحق الحرف الثاني سكون عارض فيدغم الحرفان أو يظهران، والإظهار هو اللغة العالية.

ويكون ممتنعًا في أحوال أخرى كسكون أحد الحرفين لاتصاله بأحد ضمائر الرفع المتحركة.

ويتبين من استضعاف الشيخ فك الإدغام في الشعر أنه كان يعده ضرورة شديدة القبح، فقد استضعف قول أحد معاصريه: (ولا تغررن...) لأن ظهور الراء ضعيف[٣]، والواجب أن يقال: لا تغرن به، للزوم الحركة في الثاني، كما وصف بالرداءة[٤] قول من أحل «أقللوا» محل «قللوا» في رواية بيت للبحتري، لأنه إظهار للتضعيف في غير موضع الإظهار[٥]، ولا يجوز إلا عند الضرورة مع ملازمة القبح له.

وقد تجلى نفور الشيخ من هذه الضرورة المستقبحة واضحًا في خلو أشعاره منها، لأن كل ما جاء فيها من فك هو من باب إظهار التضعيف الجائز الذي اختار فيه اللغةَ العالية لغةَ القرآن الكريم[٦]، كقوله:

والملكُ للهِ من يظفر بنيل غنًى

يردده قسرًا وتضمن نفسه الدركا[٧]

---

(١) مثل مُدَنٌّ. انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٢٣. والمقصود قول هذا الشاعر: لا تغررن به فتحت خميصه....، نفسه: ١/١٢١.

(٤) عبث الوليد: ص ٢٠٩.

(٥) نفسه: ص ٢٠٩.

(٦) مثل قوله تعالى: «يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار». سورة النور/ الآية: ٣٥.

(٧) اللزوم: ٢/٢٢٩. وانظر: ١/٩٧، ١٨٠، ٣٣١، ٤٨٣، ٥٠٥، ٦٢٢.

أما في غير باب الجواز فقد التزم الشيخ بما يوجب القياس كما نجد في قوله جامعا بين الوجوب والمنع في بيت واحد:

عـــززت وربُّ الـنــاس أعــطــاك عــزةً
وأصـبـحـت هـيـنًـا كـل شــيء يـعـزنــي[١]

ومن باب التغيير الحرفي الذي يخرج إليه الشعراء قلب الياء ألفًا على لغة طيء، و«هو كثير في أشعار الطائيين، وربما وجد في أشعار غيرهم من العرب، وقد كان جاورهم امرؤ القيس فجاء بشيء من هذه اللغة ...»[٢].

وقد يتجاوز الشعراء قلب حروف العلة إلى إبدال المعتل من الصحيح كقول أبي تمام في إحدى الروايات: «التدلي»، فقد أراد «التدلل» فأبدل من اللام الياء لأن ذلك يأتي في التفعل إذا كانت من ذوات التضعيف[٣].

ومن هذا التغيير – لدى الشيخ – قول أبي الطيب: «تَظَنِّيهِ» في بيت له[٤]، فالمراد بتظنيه «تظننه» لأنهم «يبدلون من لام تَفَعَّل ياءً إذا اجتمعت فيه حروف من جنس واحد، وكذلك لام فعلت، فيقولون: تظنيت في معنى تظننت ... وقصيت أظفاري أي قصصت...»[٥].

ومفهوم كلام أبي العلاء هذا أن مثل هذا الاستعمال لا يحمل على الضرورة إذا جاء في بابه، لكن الشعراء قد يتجرؤون على الأبنية فيأتون به في غير بابه [٦] كقول الشاعر القديم: (... من الثعالي ووخز من أرانيها)، و«ذلك أنه لما احتاج إلى تسكين

---

(١) اللزوم: ٢/٥٤٢. وانظر: ٢/٢٨٢، ٥٣٥.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٠٨.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/٣٤٨. والمقصود قول بعض الروايات: معاود الكبر والتدلي. انظر ذكرى حبيب/ نفسه.

(٤) قوله: ذكي تظنيه طليعة عينه ×× يرى قلبه في يومه ما ترى غدا. ديوانه: ٢/٥

(٥) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٣٣.

(٦) كقول الشاعر القديم: لها أشارير من لحم تتمره ×× من الثعالي ووخز من أرانيها. ما يجوز للشاعر: ص ١٣٧.

الباء في «الثعالب» و«الأرانب» ليعتدل له الوزن أبدل منها حرفًا لا يكون في موضعهما من الإعراب إلا ساكنًا.

ومثل ذلك قول الآخر:

ومــــنـــهـــلٌ لـــيـــس بـــه حـــــــوازقٌ

ولـــضـــفـــادي جَـــمِّـــهِ نـــقـــانـــق

فإنما احتاج إلى تسكين العين في «الضفادع «ليتفق له الوزن فأبدل الياء، فكأنها لا تكون في هذا الإعراب إلا ساكنة»[1].

ويعد هذا النوع من الإبدال ضرورة صريحة لدى الشيخ كما يفهم من حديثه[2] عن تعويض المعتل من الصحيح في «الضفادع والأرانب والثعالب»، ولا نجد في أحكامه ما ينبئ عن تصوره لتاثيرها الفني في الشعر من حيث موقعها من طرفي القبح والخفة، لكن مجيئه بحرفين من هذه الحروف الثلاثة في قوله:

وتــصــغــي وتــرنــي كــل خــلــقٍ لــعــلــهــا

تــنــق ضــفــاديــهــا وتــلــعــب نــونــهــا[3]

وقوله:

تــضــحــي الــثــعــالــي خــائــفــات لــهــا

وتـــذعـــر الـــخـــشـــف وأم الـــطـــلـــي[4]

ينبئ بأنه كان يجد في حلول الياء محل الصحيح خفة تجعلها عند الاضطرار مقبولة.

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ١٣٧. ولنظر كتاب سيبويه: ٤/٤٢٤.

(٢) رسائله / عطية: ص١٣٢.

(٣) س. ز / شروح: ص ٩٠٣. وانظر الدرعيات / شروح: ص ١٧١٨.

(٤) اللزوم: ٢/٦٥٦.

ومن بين كل الحروف تبدو الهمزة أكثرها عرضة لتغير الحال والهيأة، ولعل كثرة ما يلحقها من تغيير كان سببًا في عد جل الاستعمالات[١] المغيِّرة لأحوالها جائزة من غير ضرورة[٢] إذ يحتملها الشعر وغيره.

والمشهور في الهمزة أنها إذا كانت «متحركة وقبلها ساكن يحتمل الحركة، فإنه يجوز إلقاء حركة الهمزة على ماقبلها وحذفها من الكلمة، ولا ينظر فيها أكانت طرفًا أو متوسطة»[٣].

وتخفيفها إذا تحرك ما قبلها جائز بلا خلاف[٤]، ويكون الحرف الذي تقلب إليه من جنس الحركة التي قبلها[٥]، إلا أن الشيخ يقيد هذا الجواز بأحكام لطيفة تدل على وجود تفاوت بين أوجهه من حيث الخفة أو الميل نحو الرداءة، وكثرة الاستعمال أو قلته معيار لديه لاختبار خفته أو شدة مؤنته.

فتخفيف «الهمزة إذا كانت متوسطة ... أقل منه إذا كانت لامًا في آخر الفعل والاسم ... لأن الأواخر يلحقها التغيير أكثر من لحاقه الأواسط والأوائل»[٦]، وتخفيفها (من «برأ» أسوغ من تخفيفها في «برئ»)[٧]، لأن الشاعر إذا نقلها من «برأ» صارت ألفًا لا تحتمل الحركة، وإذا خففها من برئ صارت (ياء، والأجود فيها أن تحرك حتى تكون مثل بَقِيَ وعَشِيَ، وتسكين الياء في مثل هذه الأشياء قليل، إلا أنه يحكى عن بعض العرب)[٨].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٤ – ٢٣٧.

(٢) انظر عبث الوليد: ص ٦١.

(٣) الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٧/٢. وانظر: ٤٤/٢، ٤٧، ٦٩، ٨٠، ٨١.

(٥) نفسه: ٤٨/٢، ١٩٩.

(٦) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٥٧/٢.

(٨) نفسه: ٥٧/٢. وفيه: بَقَى وعَسَى، وهو تصحيف يخل بالمقصود.

ويتبين من استضعاف الشيخ قولَ البحتري: «ثار «وهو يريد «ثأر» في بيت له[١]، أنه كان يرفض تخفيف الهمزة إذا كان سيؤدي إلى التباس الكلمة بغيرها، وما أتى به البحتري رديء[٢] في رأيه إلا أن يكون جاء به على مذهب من يجعل «سالت» في معنى «سألت»[٣]، فيجعل الهمزة بين بين حيث لا يكون الوزن متأثرًا بتخفيفها أو تحقيقها.

ومن قبيح التخفيف لدى الشيخ – وإن جاز – ما جيء به مع التحقيق في نفس الكلمة كقولهم: «تلألا»، فالأصل فيها الهمز، و«هو مكرر فيها، وإذا اجتمعت الهمزتان في كلمة واحدة فحققت إحداهما وجب تحقيق الأخرى، وكذلك إذا خففت الواحدة وجب تخفيف صاحبتها، فأحسن الوجوه تلألأ في الهمز ثم تلالا بتخفيف الهمزتين، ويقبح تلألا وتلالأ، وكل ذلك جائز. وجميع ما اتفق فيه التقاء هذين الحرفين فهو كذلك، مثل اللؤلؤ والجؤجؤ»[٤].

ولا تعارض بين ذكره الوجوب وإشارته إلى الجواز، فمقصوده ما يجب على من يريد البعد عن الرداءة والقبح، لأن الجواز باب مفتوح أمام الحسن والقبيح.

وأقبح أنواع التخفيف لديه ما لحق الهمزة في ألفات القطع لوصلها كوصل حاتم ألف «أم»[٥] في بيت له.

ومثله قول الشاعرالقديم: (إن لم أقاتل فالبسوني برقعا)، فكل ذلك رديء[٦]، وما ورد من في الشعر منه ليس دليلًا على جوازه، ولكنه مخالفة جذب إليها الوزن، فقد «وصلوا ألفات القطع في مواضع، وإنما ذلك في ضرورة الشعر كما قال أبو زبيد

(١) قوله: فالله أكبر قد أقيد بجرمه ... بشر وثار بنائل جعلان. ديوانه: ٢٣١٧/٤، وعبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٣٠.

(٣) كقول حسان: سالت هذيل رسول الله فاحشة ... ضلت هذيل بما جاءت ولم تصب. ديوانه: ص ٣٧٣. وانظر عبث الوليد: ص ٢٣٠، وما يجوز للشاعر: ص ١٥٨.

(٤) عبث الوليد: ص ١١٩.

(٥) في قوله: أبوهم أبي والأمهات امهاتنا ... فانعم ومتعني نفيس بن جحدر. انظر رسالة الملائكة: ص ١٣٤.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ١٩٠، حيث يورد الصدر المذكور وغيره.

الطائي: (فأيقن اكدرُ إذ صاروا ثمانية...)، وإنما هو أكدر على مثال أحمر... وهذا مرفوض قليل»[1].

ومن الأبيات التي فر فيها الشعراء من قبح الكسر إلى قبح التخفيف قول البحتري:

وإذا أشكل الصوابُ على ظنـ

ـنك فانظر ماذا ترى اسماعيل

فأجود «ما يصنع في هذا البيت أن تسقط همزة إسماعيل كما حذفت همزة إبراهيم في البيت المنسوب إلى عبد المطلب بن هاشم، وهو: (... لم يزل ذاك على عهد ابْرَهيم)، ومثل هذا قليل رديء في الشعر الفصيح، ولو ظهرت لكان في البيت كسر»[2].

وقد ركب الأمير ابن أبي حصينة نفس الضرورة في قوله: «والمم» [3] يريد «وألمم»، لأن الإتيان بالواو يكسر الوزن إلا أن توصل الهمزة، والأجود لدى الشيخ أن تحذف الواو فيقال: «ألمم»، فيستقيم الوزن بقطع الهمزة دون ركوب هذه الضرورة الرديئة.

ونجد في شعر الشيخ ما يبدو كأنه من هذا الباب المستقبح لوصله همزة «أيكة» في قوله:

أصحاب ليكة أهلكوا بظهيرةٍ

حميت وعاد بالريح الصرصر[4]

لكن الوصل هنا غير صريح لأن المراد أصحاب الأيكة، ووقوع الهمزة بعد «أل» التعريف يجعلها متوسطة يجوز إلقاء حركتها على ما قبلها، فالأرجح أنه فعل ذلك ثم حذفها مستجيزًا ذلك لا مضطرًا[5] كما حذفها في مثل قوله:

---

(١) انظر رسالة الملائكة: ص ١٣٤ – ١٣٥.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠١. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٨٤٦/٣ .وفيه: يرى.

(٣) قوله: والمم بدار للرباب وقل لها ... ديوانه: ٢٢٤/١ وانظر: ٢٣٥/٢.

(٤) اللزوم: ٥٦٧/١.

(٥) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٦.

أمــرتــنــي بــســلــوٍّ عــن خــوادعــهــا

فــانظر هـل انـت مـع الـسـالـين سـالـيـها[1]

وقوله:

فــمــا نــشــطــت لإخــبــاري بــفــادحــةٍ

أوضــعــت فيـهـا ولـم أنـشـط لأن أَسَـلَـكْ[2]

ونظير وصل القطع في القبح - لديه - قطع الموصول كقول البحتري «الإسم» في شعر له[3]، فقد «قطع ألف الوصل، وقد جاء بمثل هذا كثيرًا، وربما وجد في شعر الفصحاء، وهو قليل في أشعار الجاهلية»[4].

وإشارته إلى ندرته في أشعار الفصحاء والجاهليين تنبيه خفي على قبح هذه الضرورة وشناعة كثرتها في نظم شاعر حاذق كالبحتري.

وأغلب ما يأتي قطع الوصل في المصادر «مثل الاجتماع والارتفاع»[5]، وهو شائع في أشعار المحدثين كالبحتري ومن جرى مجراه لأنهم «يستكثرون قطع هذه الألف التي في المصادر»[6]، وقد جاء عن القدماء مثل ذلك كقول ابن قيس الرقيات: «الإتقاء»[7] في رواية من أنشده بقطع الألف، لكن كثرته في أشعار المحدثين ومجيئه في أشعار بعض القدماء لا يغيران من كونه يظل لدى الشيخ محسوبًا[8] من الضرورات.

(١) اللزوم: ٢/٦١٢. والمقصود قوله: هل انت.

(٢) نفسه: ٢/٢٤٦. والمقصود قوله: لأن أسلك، يريد: أسألك.

(٣) قوله: فيا حائلًا عن ذلك الإسم لا تحل ... وإن جهد الأعداء عن ذلك العهد. ديوانه: ١/٥٢٨.

(٤) عبث الوليد: ص ٨٣.

(٥) نفسه: ص ١٣٩.

(٦) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٤٤.

(٧) قوله: يتقي الله في الأمور وقد أفـ .... ـلح من كان همه الإتقاء. نفسه: ٢/١٤٤.

(٨) عبث الوليد: ص ١٣٠.

ويشير إلى نوع من التغيير يُهْمَزُ فيه حرف العلة وسط الكلمة فيصبح صحيحًا كقول العجاج في رواية[1] من ذكر أنه لم يكن يساند عند الإنشاد:

يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي

فخندف هامة هذا العالم

ومنه قول أبي تمام: «اطّأَدت»[2]، فالواجب لدى الشيخ «أن يكون اشتقاق «اطأدت» من الطود، بني على افتعلت من ذلك فقيل: اطّادَت، ثم همز للضرورة. وليس في كلامهم الطأد بالهمز، وإنما قالوا: وَطَدَ»[3].

وربطُه هذا النوع من الهمز بالاضطرار إشارةٌ نقدية ضمنية إلى أنه لم يكن يجد فيه الخفة التي كان يجدها في تليين الهمزة القياسي، الجائِز من غير اضطرار لشيوعه في الشعر ومطلق كلام العرب، وهذا ما يفسر اقتصاره في تغيير أحوال الهمزة على الجائز المستخف كقوله «تُهَنَّا»[4] وهو يريد تُهَنَّأْ في بيت السقط:

وأنت أجل من عيد تُهَنَّا

بعودته فهنيت الجلالا[5]

وقوله:

من قال صادق لئام الناس قلت له

قول ابن الاسلت قد أبلغت أسماعي

فقد «خفف همزة الأسلت بأن ألقيت حركتها على ما قبلها وحذفت الهمزة، ونظيرها «مَسَلَةٌ» في تخفيف مسألة، وهكذا تخفيف الهمزة المتحركةِ الساكنِ ما قبلها الصحيح»[6].

---

(١) مقدمة اللزوم: ١٥/١.

(٢) في قوله: بالقائم الثامن المستخلف اطأدت ... قواعد الملك ممتدا لها الطول. ديوانه: ٨/٣.

(٣) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٨/٣.

(٤) انظر عبث الوليد: ص ١٣٠، وشرح ديوان ابن أبي حصينة: ٤٤/٢، حيث يشير إلى أن تخفيف الملأ جائز.

(٥) س. ز / شروح: ص ١١٢.

(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٥٦.

ونعثر في أشعار الشيخ على ضرب آخر من التغيير لا يمكن حمله على الضرورة لأن الوزن لا يفتقر إليه ولا يتأثر به، كإبداله الهاء من همزة تئن في بيت الدرعيات:

تهن سليمى أن أصاب بعيرها

هزال فما إن بالسنام هنانه[1]

وكإبداله النون من لام لعلك في بيت اللزوم:

لعنك ينجاب الظلام فتهتدي

إذا عنك في رأد الضحى نهب العنك[2]

ونَفَسُ التبادي واضح في البيت كما هو واضح في طائيته المشهورة[3]، لكن تتبع أساليب التعجيب في شعره يكشف عن أن لجوءه في البيتين الأولين كان للمجانسةِ بين تهن وهنانه وهاءات البيت، والمجانسةِ بين لعنك وعنك والعنك، أما الوزن فيستقيم بتئن وتهن على السواء، كما يستقيم بلَعَلَّكَ ولَعَنَّكَ.

●●**الحقل الصرفي / المعجمي**: من المخالفة الصرفية إلى التغيير الدلالي المعجمي.

قد يكون أوجز ما نعرف به كل ما يلحق الكلمات في الشعر من نقصان وزيادة وتبديل لأحوال حروفها، أنه خروج بها من هيآتها وقوالبها الصرفية المألوفة إلى أوزان صرفية مغيرة، تلتقي كلها في كونها تخالف ما يتوقعه المتلقي وإن تفاوتت من حيث قربها أو بعدها منه.

فالحرص على إقامة الوزن قد يضطر الشاعر إلى بناء الكلمات غير بنيتها[4]، والإتيان بوزن صرفي مهمل لا تفتقر إليه العربية كقول الشاعر: (كأن فاها عَبُقُّرٌ

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٧٥.

(٢) اللزوم: ٢/٢١٥.

(٣) قوله: لمن جيرة سيموا النوال فلم ينطوا.... س. ز / شروح: ص ١٦٠٦.

(٤) رسائله / عطية: ص ١٣٢.

بارد...)، و«إنما هو على قول بعض الناس: عَبْقَر على مثال جعفر، وأما عبقر على هذه الهيئة فبناء مستنكر لم يذكره سيبويه في الأبنية»[1].

وقد ينبو ذوق الشاعر عن مثل هذه الأبنية فلا يقع في شركها، لكنه قد يضطر إلى الخروج بأصوات الكلمة إلى بناء تجعله قلَّتُه في بابه كالمعدوم، كما يتبين من قول الشيخ منبها على رجوح الضرورة في قول أبي عبادة:

أكثر الإشفاق يرجى نفعهُ

بعد أن يطرح الخل الشفِقْ

فقوله: ««الشفِق» كلمة قليلة، لأن الكلام أشفق فهو مشفق، وشفيق مشارك المشفق كما قالوا: أمر معجب وعجيب وعذاب مؤلم وأليم، فيجوز أن يريد «الشفيق «فيحذف الياء، فأما قولهم: «شفِق» في معنى «شفيق» في غير ضرورة فقليل»[2].

ولا نعثر في شعر الشيخ على ما يمكن أن يعد عدولا إلى الأبنية المستنكرة، ولكننا نجد في سقطياته قوله:

عجب الأنام لطول همَّة ماجدٍ

أوفى به قصر على أضرابه

فأضراب «جمع ضرب، والضرب أيضًا مصدر، وَفَعْلٌ لا يجمع على أفعال في أكثر الكلام»[3] كما ذكر الشيخ نفسه، وقد حاول البطليوسي الفرار من هذه المخالفة بترجيحه رواية «أترابه» على «أضرابه» لأنه الأقيس[4]، لكن الرواية الصحيحة ما أثبته أبو العلاء نفسه في شرح السقط وأكد البطليوسي أنه رآه في الضوء، أي أضرابه.

---

(١) رسائله / عطية: ص ١٣٣.

(٢) عبث الوليد: ص ١٥٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١٤٦٩/٣.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢٧ أ / تحقيق: ص ٨٢. وانظر البيت في: س. ز / شروح: ص ٧٢١.

(٤) شرحه / شروح: ص ٧٢٢.

وقد قلل االشيخ من مؤنة مخالفة هذا الجمع للقياس، بتجويزه أن تكون هذه الكلمة مجموعة على حد لفظ ما استعمل، لأنه يقال: ضربت الدرهم ضربًا، و«كان القياس أن يسمى الدرهم المضروب الضِّرب كما يقال: للمنقوض النِّقض وللمقبوض القِبض»[1].

وهذا التسويغ لجمع المصدر شبيه بما سوغ به قول أبي عبادة: «الأبخرة»[2]، فحق «البخار أن لا يجمع في الأصل لأنه مصدر، فلا يحسن جمعه كما لا يجمع الهتاف... إلا أنه إذا اختلفت أصنافه جاز أن يتأول له وجه يجمع به كما قالوا: دعاء وأدعية...»[3].

أما ما خالف المشهور وقل استعماله فبدا كالضرورة القريبة من اللحن فقد نفى الشيخ نفسه عنه الشبهة، بمثل تنبيهه على أنه أتى به وهو يعلم أن المختار[4] غيره، كقوله في السقط:

يَدُ يَدَت الْحسنى وأنفاس ربها
تقى ولسان لا يحرك باللسن

فالمختار «أَيْدَتْ» لكنه ليس وحده المستعمل، لأن فعل «يدى» بمعنى «صنع جميلًا» قد جاء هو أيضًا في الشعر الفصيح[5]. اللهم لك الحمد أمين.... ومن أهم المخالفات الصرفية التي بدا الشيخ حريصًا على إبراز المنحى الاضطراري فيها - حتى لا تتوهم أصلًا يقاس عليه - نقل الزنة الصرفية المستعملة من بابها إلى باب آخر له وزنه الصرفي الخاص به، كقول البحتري:

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٢٧ ب / تحقيق: ص ٨٢.
(٢) في قوله: بحق السواد من الأبخرة. ديوانه: ٩٠٠/٢.
(٣) عبث الوليد: ص ١٠٦.
(٤) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩.
(٥) انظر ضوء السقط: ورقة ٣٦ ب / تحقيق: ص ١٠٩، حيث يورد قول الشاعر: يديت على ابن حسحاس بن عمرو .... وانظر بيت السقط في: س. ز / شروح: ص ٩٣٥.

إن الـذيـن جـــروا كـــي يـلـحـقـوه ثـنـوا

عـــنـــه أعـــنـــة ظـــــلاع وطـــــلاح

فالمعروف عند أهل اللغة «ناقة طليح»، ولا يقال ذلك للذكر، والجمع طلح وطلائح.

وطلاح جمع طالح إن كان ممن يعقلون، فإن «جعل ظلاعًا للإنس... فهو الباب، وإن جعلها لما ركب فهي ضرورة لأن فعالًا لا يستعمل في جمع فاعل، فيقبح أن يقال جمل بارك وجمال براك ولكن يقال بوارك وبرك. وطلاح حاله كحال ظلاع، فإن جعل للإنس فهو على المنهاج، وإن أريد به الركائب فالباب طوالح وطلح»[1].

ويستثني الشيخ من ذلك بعض الحروف الشاردة كفارس وفوارس التي يجمع فيها فاعل على فواعل رغم أنه ليس للمؤنث كامرأة عاطل ونساء عواطل، ولا لغير العاقل كجمل بارك وجمال بوارك، والعلة أنه «نعت يختص به المذكر دون المؤنث وغيره ليس كذلك، يقال: رجل قائم وامرأة قائمة، وجمل بارك وناقة باركة ولا يقال: امرأة فارسة لأن النساء ليس من عادتهن ركوب الخيل[2].

لكن هذا لا يغير من أن الحكم لديه يظل أن كل استعمال للزنة الصرفية في غير بابها يحسب من الضرورات[3].

ومما يلتبس من شعر الشيخ من هذا النوع فيحمل على الاضطرار حسب آراء بعض اللغويين قوله في السقط:

أشـــحـــن وقـــد أقـــمـــن عـــلـــى وفـــازٍ

ثـــلاث حـــنـــادس يـــرعـــين شـيـحـا

(١) عبث الوليد: ص ٧٨. وانظر بيت البحتري في ديوانه: ١/٤٤٤.
(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨٦. وانظر السماع والقياس: ص ٢٠.
(٣) عبث الوليد: ص ٨٨.

فالوفاز «العجلة، واحد وفز، وقد أنكر بعض اللغويين وفازا وقال: الصواب أوفاز»[1]، لكن جوازهما عند آخرين[2] وورود أوفاز في الشعر القديم[3] دليل على أنه استعمل وفازا على القياس لا اضطرارًا.

ويقرب من ذلك قوله:

ولـــو رفــعــت ســروجــك فـــي ظــلامٍ

عـلـى بــهــمٍ جـعـلـن لـهـا وضـوحـا

فقد ذكر الخوارزمي محتجًا بأساس البلاغة أن أبا العلاء عنى بالوضوح الأوضاح[4].

وتظهر خصوصية هذا الضرب من الضرورات الصرفية التي يحل فيها وزن محل آخر في كونها تؤدي إلى الالتباس الدلالي وتوهم المتلقي معنى ليس هو المقصود، وقد نبه الشيخ غير ما مرة على وجوب مراعاة الفروق الدلالية اللطيفة بين المفردات المعجمية التي تشترك في جذور اشتقاقية واحدة ولا تتمايز معانيها إلا بأوزانها الصرفية التي تتقارب أحيانًا فتبدو كأنها توسع صرفي في الدلالة على نفس المعنى.

فقول الشاعر مثلًا: (خفت دموعك...)[5] راجع إلى الخفة التي هي ضد الثقل، إلا «أنهم يفرقون بالمصادر بين الأفعال التي أصلها واحد في الاشتقاق فيقولون: خف الشيء خفة إذا كان خفيف الزنة، وخف القوم خفوفًا إذا ارتحلوا، وخف في حاجته إذا أسرع»[6].

---

(١) شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢. وانظر البيت في: ص ٢٦٢.

(٢) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٦٣.

(٣) انظر شرح البطليوسي / شروح: ص ٢٦٢.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٢٧٢. وانظر بيت السقط في: ص ٢٧١.

(٥) انظر قول أبي تمام: خفت دموعك في إثر الحبيب لدن ... خفت من الكثب القضبان والكثب. ديوانه / ش. د. أبي تمام: ١/٢٣٩.

(٦) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/٢٤٠.

ومثل ذلك أخطأ وخطئ، فالأول يستعمل للدلالة على مجانبة الصواب عن عمد بينما يدل الثاني على مجانبته عن غير عمد[1].

وقد أبهم على الشراح استعمال الشيخ لبعض الأوزان الصرفية المخالفة للمشهور فلم يعلموا أجاء بها مضطرًا أم على أنها لغة ندت عنهم، وأعني مثل قوله: «روضة مئناف»[2]، وقوله في وصف الدرع: «وساعها»[3]، فقد ذكر الخوارزمي أنه عنى بروضة مئناف روضة أنفا، وأنه لم يسمعه بهذا المعنى ولا بالوساع بمعنى الواسع في الدروع إلا في شعره [4]، لكنه احترس من عد ذلك لحنًا أو ضرورة مستقبحة لأنه كان مقتنعا بأن الشيخ قدوة مأمون.

وتختص الأعلام بأنها معارف تدل على المسمين والمسميات دلالة تخصيصية تجعلها في الاستعمال غير قابلة - إلا في النداء - لأي نقصان أو تغيير يخرجها عن وزنها وهيئتها، فتفقد دلالتها التعريفية المخصصة، لكن الشعراء يجترئون عليها فيغيرونها في الضرورة[5] فتلتبس بغيرها كما التبس «لبن» بـ«لبنان» في بيت لابن أبي حصينة [6]، فلبنان «جبل بالشام ولبن جبل آخر، وقد ذهب قوم إلى أن «لبن» في قول الراعي:

سيكفيك الإله مُنَسَّمات
كجندل لُبْنَ تطَّرِدَ الصِّلَالا

المراد به لبنان هذا الجبل فإنه حذف الألف والنون كما يغيرون الأسماء في الشعر فيقولون سلام يريدون به سليمان وثبات يريدون به ثابتًا»[7].

---

(١) انظر الفصول والغايات: ص ٣٥٦.

(٢) في بيت السقط: وأنا الذي أهدى أقل بهارة ... حسنًا لأحسن روضة مئناف. س. ز / شروح: ص ١٣١٩.

(٣) بيت الدرعيات: أمن الفتى من عند معقد زره ... حتى على القدمين ريع وساعها. الدرعيات / شروح: ص ١٩٧٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ١٣٢٠ و١٩٧٩.

(٥) رسائله / عطية: ص ١٢٨.

(٦) قوله: فلما توسطنا اليفاع وأشرقت ... مذانب من لبنان بيض العمائم. ش. د. ابن أبي حصينة: ٢/١٣٥. وانظر الديوان:١/١٢٩.

(٧) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٣٥.

إن تغيير الأسماء في ترخيم التصغير[1] بجعل الزبار زبيرًا وقابوس قبيسًا يسوغه أن هذا الضرب من التصغير إذا جاء «حذف الأول الزائد، وإذا كان حرف مثله في الزيادة حذف معه، وليس حذفه لجوار ذلك الحرف وإنما هو محذوف للزيادة..... ولو رخمت منطلقًا لقلت: طليق فحذفت الميم والنون، وليس هذا الحكم متعلقا بالأول والآخر وإنما هو متعلق بالزائد والأصلي»[2]، لكن الشاعر المضطر لا يبالي بأن تكون حروف الكلمة المغيَّرة زائدة أو أصلية، فالضرورة قد تحمله على أن يتخلص من الحروف التي تفتقر إليها الكلمة ويقتصر على اللوازم وحدها، فيرد فعالًا وهو اسم فاعل إلى فعل وهو مصدر في سيار وسير[3]، أو ينقل فاعول إلى فعال في حازوق وحزاق، أو يبني «الخنساء وهي فعلاء على فعال»[4] في خناس.

ولا يعد الشيخ ذلك شاهدًا على ضعف شاعرية من يأتي به، فالشعراء الجلة[5] أنفسهم يضطرون فيغيرون الأسماء كما غيرها هو نفسه في قوله في إحدى درعياته:

لا تنتمي كبرًا إلى سابر
لكن إليها سابر ينتمي

فقد «كان الواجب أن يقول: (لا تنتمي كبرًا إلى سابور، لكن إليها سابور ينتمي) لأن الدروع السابرية تنسب إلى سابور»[6].

إن تجرؤ الشعراء على الأبنية الصرفية بتغييرها يعد تجرؤا على النظام المعجمي ومعانيه أيًا كانت درجة التغيير، وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الضرورات الصرفية هي في حقيقتها ضرورات دلالية تتفاوت من حيث خفاء تأثيرها في المعنى أو بيانه.

(١) انظر رسائله / عطية: ص ١٢٧ – ١٢٨، والصاهل والشاحج:ص ٤٤٥.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.
(٣) نفسه: ص ٤٨٠. وانظر ما يجوز للشاعر: ص ١٦٦.
(٤) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٨ – ٤٤٩.
(٥) يقصد أبو العلاء بهذا النعت فحول الشعراء وحذاقهم. انظر رسائله / عطية: ص ١٢٨.
(٦) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٧٥٥. وانظر البيت في نفس الصفحة.

وإذا كان هذا التأثير يختلف باختلاف طبيعة التغيير الذي يلحق أبنية الكلمات وحروفها في الضرورة بالزيادة والنقصان والتكسير والقلب والإبدال والإعلال... فإن تأثير ما نصفه بالضرورة الصرفية الدلالية أو المعجمية في المعنى يبلغ غايته القصوى عندما يصبح التغيير الاضطراري تخلصًا من زنة الكلمة ومن كل حروفها وحركاتها مع الاحتفاظ بمعناها لإلباسه زنة وحروفًا وحركات مستعارة من ملفوظ وحدة معجمية ثانية دون معناها، وأقصد بذلك أن الشاعر قد يستعير مضطرًا من الفعل دحرج – مثلًا – حروفه دون معناه ليعبر بها عن معنى الفعل «أكل»، إذا لم تسعفه الهمزة والكاف واللام في إقامة الوزن، وليس ذكر التعدية بمعنى فعل آخر[1] والإشراب والتضمين والمقارضة في الدرس النحوي إلا تأويلًا علميًا لأساليب واجه فيها الشعراء النحاة بملفوظات أفعال تعمل نحويًا في معمولاتها بمعاني أفعال أخرى غائبة عن السمع [2] لغياب حروفها، ومثل هذا كل ضروب الحمل على المعنى في البناء النحوي والصرفي[3].

وبعض العلماء يذهبون إلى أن هذا ليس من ضرورات الشعر، وأنه يجوز في مطلق الكلام[4]، لكن هذا الجواز – يظل كما يتبين من الشواهد التي يأتون بها – مقترنا بما كانت فيه المعاني متقاربة، أما ما تباعدت فيه المعاني فلا يمكن حمله إلا على الاضطرار أو الخطأ[5] لقوة اللبس الدلالي فيه.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢، حيث الإشارة إلى أن الشيخ أعمل الفعل بشم وعداه بمعنى الفعل المتعدي مل.

(٢) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٣، وخزانة البغدادي: ٦٧١/٣، حيث الآراء المؤولة لنصب المعمول بفعل لا يتعدى إلا بحرف جر.

(٣) انظر عبث الوليد: ص ٢٠٨، ٤١٦، ٤٦٦.

(٤) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٧٩.

(٥) انظر الموشح: ص: ٤٥، حيث يذكر المرزباني أن الأصمعي خطأ زهيرًا لنسبته عاقر ناقة ثمود إلى عاد في قوله: أحمر عاد، وانظر: ص ٧٦ – ٧٧، حيث ينقل خبر تخطئة طرفة للمتلمس عندما وصف البعير بما توصف به الناقة فاستنوق الجمل.

وقد نبه الشيخ على أن بعض ما قد يبدو تغييرًا صرفيًا دلاليًا لا يحمل على الضرورة إذا كان لغة مستعملة في حقل تداولي معروف، كقول أبي ذؤيب الهذلي يصف ظبية: (بأسفل ذات الدَّبر قد ضاع جحشها..)، فقد «جعل ولد الظبية جحشًا في هذا البيت – وتلك لغة هذيل – كما يجعل بعض العرب ولد الحمار مُهرًا»[1]، لكنه يشير في سياق آخر إلى أن ذلك قد يكون لمجرد إقامة الوزن ولو كان التقارض الصرفي بين مترادفين، كقول أبي الطيب:

أيا أسدًا في جسمه روح ضيغمٍ

وكم أسد أرواحهن كلاب

فقد كان مراده – لدى الشيخ – «أن يقول: في جسمه روح أسد، فلم يستقم له الوزن فأقام الضيغم مقام الأسد»[2].

ويبدو أن الشيخ كان يميل إلى أن يظل هذا النوع من الضرورات المعجمية مقصورًا على ما ترادف أو تقاربت معانيه كقوله هو نفسه:

بها ركز الرمح السماك وقطعت

عرا الفرغ في مبكى الثريا بهُمَّع

فقد «نسب النوء إلى السماك الرامح وإنما هو للسماك الأعزل، غير أن العرب ربما نسبته إلى السماك الرامح لما بينهما من المناسبة، كما ينسبون الشيء إلى الشيء والمراد غيره»[3].

أما ما تباعدت مدلولاته فخلو شعره منه ينبئ بأنه كان ينفر منه إلا إذا سوغه وروده في لغة معروفة أو شيوع التعريف به كالعلَم «تبع» في قول البحتري:

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٦٨/٢.

(٢) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٤٦. وانظر البيت في ديوان أبي الطيب: ٣٢١/١. ومقصود الشيخ أن الشاعر كان يريد بناء الجناس على التفرقة بين المعنى المجازي والحقيقي للفظة أسد فلم يسعفه الوزن.

(٣) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٥١٧ – ١٥١٨.

هـم ثـــأروا الأخـــــدودَ لـيـلـةَ أغـرقـت

رمـــاحـــهـــم فـــي لجَّـــة الـــبـــحـــر تـبـعـا

فالذي «غرق من ملوك اليمن لما أرهقته الحبشة هو ذو نواس الحميري، ولم يكن يقال له «تبع»، إلا أن هذا سيحتمله الشعر على أن يجعل كل ملك للعرب تبعًا كما جعلوا كل ملك للروم قيصر»[١].

ونخلص من هذا التتبع لأساليب العدول الصرفي في أشعار الشيخ ومن حصر أحكامه النقدية المتعلقة بها إلى أن الحقل الصرفي برحابته يحتمل نظريًا ضروبًا كثيرة من الضرورة، لكن ما يبعد من هذه الضروب عن شبهة القبح والرداءة والشذوذ يظل قليلًا، ولم تخرج ضروراته الصرفية في مختلف دواوينه عن هذا القليل إلا أبياتًا معدودة - لزومية في معظمها - أبدى فيها بعض التساهل[٢].

●●● الحقل النحوي:

يبدو العدول الاضطراري المخل بالقواعد النحوية ضيقا بالقياس إلى الحقل الصرفي، ويعود هذا الضيق النسبي إلى اقتران التغيير فيه بأواخر الكلمات حيث تظهر أو تقدر علامات الإعراب والبناء أو بمواقع الكلم من التراكيب النحوية المفيد بناؤها بأحكام وشروط لا يجوز الإخلال بها في مطلق الكلام، كما يعود إلى قوة شبهة الغلط واللحن فيها وقرب المسافة بين طرفي الخطأ والصواب، كما يتبين من رواية من نسب إلى أبي عبادة أنه قال جامعًا بين المضارع المرفوع والماضي في الجملة الشرطية: (وإن نشاءُ شرعنا في تطوله..)، فهذا في رأي الشيخ «غلط لا يجوز مثله على

(١) عبث الوليد: ص ١٣٣.

(٢) انظر ما تقدم (مبحث التغيير الحرفي)، حيث الإشارةُ إلى تساهله في اللزوم بمنعه بحتر من الصرف إذا حمل على الاضطرار، والإشارةُ إلى عدم تنوين محمد في بيت من السقط.

هذا الرجل، ولعله: وإن هممنا شرعنا، أو نحو ذلك مما يقوم مقامه مثل: إن صدينا وإن ظمينا، وهو كثير»[١].

وقد نجم عن قوة هذه الشبهة وعدم وضوح الحدود الفاصلة - أحيانًا - بين الضرورة واللحن والصواب أن العلماء اختلفوا في حكمهم على بعض الأساليب العلائية التي أتى بها في نثره وشعره، فقد عاب عليه الكلاعي أنه كان لا يراعي الإعراب في أسجاعه رغم أن لإتقان الإعراب في السجع - في رأيه - تأثيرًا عظيمًا، ولحنه بعضهم لذكره الخبر بعد لولا في قوله المشهور:

يذيبُ الرعبُ منه كل عضبٍ

فلولا الغمدُ يمسكهُ لسالا[٢]

وعد بعضهم ذلك جائزًا لثقتهم في علم الشيخ ومعارفه اللغوية والنحوية[٣].

ويتبين من دقة أحكام الشيخ ولطف المباحث النحوية التي خاض فيها، أنه كان يتعمد تجاوز القواعد المدرسية التي أصلها البصريون إلى درس نحوي موسع، يستثمر فيه كل الأحكام والأساليب اللغوية التي أثبتت الخبرة والغريزة الصافية سلامتها وفصاحتها، ولعل عدم تجرؤ كثير[٤] من الشراح والعلماء القدامى على تخطئته وتلحينه كان احتراسًا من أن يسيئوا تأويل ما ليس لهم به علم من أحكامه وأساليبه.

ونجد لدى من اهتم بآثاره من المعاصرين ما يكشف عن أن بعض أقواله أبهمت عليهم لعدم شهرتها، فأساؤوا فهمها كما أساءت محققة الصاهل والشاحج تفسير قوله: «فمثله مثل الواو والياء اللاحقتين هاء الإضمار في مثل قولك: له وبه، يحذفان

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ١٠٤.

(٣) انظر تعريف القدماء: ص ٤٦٩ وما بعدها، وانظر مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: ص ١٨٠ وما بعدها.

(٤) انظر شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٠ وما بعدها، حيث يشير إلى تأويل الخوارزمي وغيره لاستعمالاته النحوية المخالفة للمشهور.

عند الضرورة فربما بقيت الحركة وربما ألغيت كما قال الهمداني: (... سأجعل عينيه لنفسهِ مقنعًا) ... وقال آخر فحذف الحركة بعد الحرف: (يصلحه اليوم ويفسدهْ غدًا)...»[1]، فقد سكَّنَتْ خطأً هاء «لنفسه»، وحركت هاء «يفسده» وسكنت ما قبلها، بينما مقصود أبي العلاء حذف ياء الضمير مع إبقاء حركته في «لنفسه»، وحذفها أيضا في «يفسده».

وتعدى بعض المعاصرين سوء الفهم إلى مؤاخذة الشيخ على ما اعتبره في لغته النثرية والشعرية خروجًا عما أصله في أحكامه، حين استعمل «لم» الواقعة في جواب الشرط مجردة من الفاء.

فقد وقف الناقد على قول أبي العلاء مرجحًا رواية «لا يهم» على «لم يهم» في قول أبي عبادة:

أو أغفلوا حجة لم يلف مسترقًا
لها وإن يهموا في القول لم يهم

: (... ولو روي: «وإن وهموا في القول لم يهم» لقويت «لم»، إذ كان يضعف في كلامهم أن يكون الفعلُ الأولُ في الشرط والجزاء ماضيًا والثاني مستقبلًا، على أنه جائز وإن لم يكن مختارًا. وإذا قيل: إن يهموا لم يهم، فلم يُجَبِ الشرطُ بجوابه لأنه ينبغي أن يُجاب بالفعل أو بالفاء أو بإذا ...) [2]، وفَهِمَ منه – متوهما – أن الشيخ يشترط في استعمال «لم» في جواب الشرط اقترانَها بالفاء إذا كان الفعل الأول مستقبلًا، فحاسبه على عدم تقيده بذلك في كلامه، بينما المراد أن استعمال الجواب المقلوب ماضيًا لدخول «لم» عليه يحسن ويقوى إذا كان فعل الشرط ماضيًا، فإن أتى مضارعًا كان الأحسن عدم استعمال «لم» واعتماد الجواب على الفعل وحده، أو على جملة مبدوءة بالفاء.

---

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٧٩.

(٢) عبث الوليد: ص ٢٠٨.

ولم يرِدْ في كلام الشيخ ما يفيد أنه قصد وجوب (اقتران «لم» بالفاء في جواب الشرط) كما توهم الباحث[1]، فضلًا عن أن كل الجمل التي احتج بها على خروجه عما أصله دخلتْ فيها «لم» على جواب لِفعلِ شرطٍ ماضٍ[2].

ويرسم الشيخ للعدول النحوي طريقًا تتفاوت فيه التغييرات من حيث قربها أو بعدها من طرفي الضرورة الصريحة والجواز، إلا أنه يَشترِط في قبول أي تغيير نحوي منها أن يكون لإقامة الوزن، فإن استغنى عنه عدَّ ذلك من باب الغلط كما غلط من روى بيت أبي عبادة: (... وأطال في تلك الرسوم بكائي) بكسر الكاف في «تلك»[3]، وقد «ادعى بعضهم أن كاف «ذلك» تُعرَبُ في الضرورات، وينشد:

وإنمـــا الــهــالــك ثــم الــتــالــكُ

مــــدفـــع ضـــاقـــت بـــه المـــســالــكُ

كيف يكون النوك إلا ذلكُ وهذا لا يقبل ممن حكاه، إذ كان تسكين القافية لا مؤنة فيه ولا اضطرار»[4]، وهو في رأيه من المتكلف المرفوض.

والمشهور في أساليب العدول – إن لم يجمع العلماء على أنها لغة جائزة أو ضرورة صريحة – أن تكون لغة لدى بعضهم وضرورة لدى بعضهم الآخر[5].

وقد يرتبط ذلك بالقراءة النحوية المعتقدة كقول أبي عبادة:

يــــا مــــادح الــفــتــح ويــــا آمــلــه

لــســت امــــرءًا خــــاب ولا مــثــنٍ كــذبْ

---

(١) مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٢) انظر مذاهب أبي العلاء: ص ١٩٠.

(٣) عبث الوليد: ص ٢١.

(٤) نفسه: ص ٢١.

(٥) انظر عبث الوليد: ص ٦٢، والصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.

فقوله: «مثن» يجوز أن يكون في موضع نصب ورفع وخفض، فإذا «اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ فهو ضرورة عند سيبويه ولغة عند الفراء ليس بضرورة، وإذا جعل مرفوعًا فلا ضرورة فيه...»[1]، لأن الكوفيين يعدون من لغات العرب معاملةَ المنقوص المنصوب معاملةَ ما جاء منه مرفوعًا ومجرورًا، كقول الشاعر: (ولو أن واشٍ باليمامة داره...)، ولا يجوز ذلك عند البصريين إلا في الضرورة[2].

لكن الشيخ ينبه على نوع آخر من الضرورات النحوية لا يقع فيها الشاعر بمخالفة قواعد اللغة، ولكنْ بالمجيء بالجائز المخالف للعادة والعرف، ويقصد بذلك أن المتكلمين قد يميلون وهم يتداولون عدة استعمالا ت جائزة إلى تغليب بعضها على بعض، ثم يعتادون عليه فيصبح كاللازم ويصير الآخر كالمكروه، فإذا استعمل الشاعر الجائز المنسي عُدَّ ذلك ضرورة رغم أنه لم يُخِل بأية قاعدة نحوية.

ومن ذلك – لدى الشيخ – الأعلام المبدوءة بأل المجوزة كالعباس وما يجري مجراه، لإن أهل اللسان يقولون فيه مرة: ابن عباس فيحذفون الألف واللام، ويقولون مرة: العباس بن عبد المطلب فيدخلونهما وهو الأكثر، وإذا سمي المسمى باسمٍ أصلُه أن يكون صفة وشائعًا في الجنس مثل عين وقتب وسالم ونحو ذلك جاز دخول أل عليه، إلا أنهم «يجرون في ذلك على العرف فيقولون: محمد، ولا يعرف المحمد، ويقولون: الضحاك بالألف واللام، فلا يكادون يحذفونها منه إلا في الشعر»[3].

ويقصد الشيخ من إشارته إلى سلطة العرف أن الجائز يصير مردودًا مرفوضًا، إلا أن يضطر[4] الشاعر إليه فتجوز له العودة إليه والعادة لم تجر به، كأن يدخل الألف

(١) عبث الوليد: ص ٦٢. وانظر البيت في ديوان البحتري: ١/١٥٥.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٢٢.
(٣) عبث الوليد: ص ٤٥. وانظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٨.
(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٢٢٨.

واللام – مخالِفًا العرف[1] – على يزيد ومحمد ويحذفهما من الضحاك والمدبر، لأن المرجع في الاستعمال «ما يُتعارفُ بين الناس»[2].

وتعد علامات الإعراب وأخواتها في الموقع – أي علامات البناء – أكثرَ العناصر النحوية عرضة للتغيير الاضطراري، لوقوعها في أواخر الكلمات التي تظهر فيها آثار العمل النحوي أو تُقَدَّرُ عليها.

ويمكن رَدُّ جُلِّ المخالفات النحوية التي وقف عندها الشيخ في مؤلفاته ونبه على خفتها أو قبحها إلى تغيير العلامة.

ومن ذلك إحلال السكون محل الحركة، للإعراب كانت كما سكن امرؤ القيس ياء الفعل المضارع مضطرا[3] في قوله: (فاليوم اشربْ غير مستحقب..)، أم للبناء كما سكن أبو نواس هاء الإضمارفي قوله: (نديم قيل محدثهْ ملك...)، ويقبح مثل هذا – لدى الشيخ – قبحه في قول امرئ القيس، إذ «ليس ينبغي أن يحمل على قول من وقف على الهاء كما قال: («يابيذرهْ، يابيذرهْ، يابيذرهْ»)، وكما قال الآخر: (لما رأى ألاَّ دَعهْ ولا شبعْ)، لأن هذا حسن فيه إظهار الهاء إذْ كان الكلام تامًا يحسن عليه السكوت، وقوله: «محدثهْ ملك» مضاف ومضاف إليه، فلا يحسن فيه ذلك إذ كان الاسمان كاسم واحد»[4].

وقد رفض الشيخ رواية من اختار «مجاهدتْه» مسكنًا التاء في بيت أبي تمام:

يجاهد الشوق طورًا ثم يجذبهُ

مجاهدتْه القوافي في أبي دلفا

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢٢٨/٢.

(٢) عبث الوليد، ص ١٧٩.

(٣) انظر الصاهل والشاحج، ص ٤٦١، وما يجوز للشاعر: ص ١٠٥.

(٤) رسالة الغفران: ص ٤٣٥ – ٤٣٦. وروى بيت النواسي روايات أخرى للتخلص من هذه الضرورة القبيحة، انظر ديوانه: ص ٤٥١.

وعد ذلك جهلًا ممن رواه، وذهب إلى أن الأصوب[1] رواية: «إلى جهاد القوافي..».

ومثل ذلك في الرداءة – لديه – تسكين آخر الفعل الماضي، لأن إسكانه لم يجئ «في شعر فصيح، وهو من الضرورات القبيحة»[2].

وأقلُّ ضرورةً من تسكين آخِر الماضي الصحيح – لديه – تسكين يائه إذا كان الفعل معتل الآخر، لأن بعض العرب يسكن هذه الياء «إذا كانت البنية على فَعِلَ وفُعِلَ، ونحو ذلك مما يُرد إلى ما لم يُسم فاعلُه، وقد حكاه سيبويه وكأنه لغة لبعض العرب وليس بضرورة، إلا أن جمهور الكلام على غير ذلك...» [3].

ولا يبدو الشيخ مباليًا بآراء من جوزوا ذلك، فهو يصرح بأنه لا يحب[4] ذلك وإن جاز، لأن مثل قول الشبلي حسب رواية من أنشده بتسكين ياء نُوديَ: (وإذا كان في القيامة نُوديْ...)، إنما «يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين»[5].

ولعل المقبول من هذا التسكين الاضطراري – لديه ولدى العلماء[6] – ما كان في آخر المضارع المعتل، كقول أبي تمام:

إذا علا طود مجدٍ ظلَّ في نصبٍ

أو يعتليْ من سواه ذروة شعفا

فأو «ههنا بمعنى حتى، وسكن الياء ضرورة»[7].

وما يشكل في اعتبار هذا مقبولًا إشارته إلى الرداءة في بيت آخر يقول فيه الطائي:

---

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢ / ٣٦٢ – ٣٦٣. ورواية الديوان (٣٦٢/٢): جهاده للقوافي..

(٢) عبث الوليد: ص ١٤٨. ومنه لدى الشيخ قول وضاح اليمن: قد خلطْ بجلجلان. نفسه: ص ١٤٨.

(٣) نفسه: ص ١٤٩. وانظر البيت بالرواية الأخيرة في نفس الصفحة.

(٤) رسالة الغفران: ص ٥٨٢، حيث قوله: «ولا أحب ذلك وإن كان جائزًا، وإنما يوجد في أشعار الضعفة من المحدثين».

(٥) نفسه: ص ٥٨٢.

(٦) انظر النقد الأدبي الحديث: ص ٢٥٢.

(٧) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ٢/ ٣٦٣.

جـديـر بــأن يـسـتـحـيـيَ الـلـه بـاديًـا

بـه ثـم يـسـتـحـيـيْ الـنـدى ويـراقـبـه

فتستحيي الثانية في البيت مرفوعة، وقد (رفعها لمكان القافية ولأنه لا يمكن فيها غير ذلك، ولو جعلها في موضع نصب لكان قد أسكن الياء في موضع التحريك وذلك رديء، والكوفيون يرون أن الناصب إذا لم يصحب الفعل فرفْعُه جائزٌ، ورفعه «يستحيي» أَوْكَدُ لِرَفْعِ «يراقبه»، لأن المرفوع يكون تابعًا لمثله)[1]، والراجح أنه يقصد بالرداءة القبح الذي سيتولد من مخالفة الفعل المرفوع في القافية للمعطوف عليه.

وأخف من ذلك تسكين ياء المنقوص كقول أبي عبادة:

ولِـمْ لا يـرى ثـانـيـك فـي الـسـلـطـة الـتـي

خصصت بـهـا ثـانـيْـك فـي الـجـود والـنـدى

فثانيك «التي في النصف الآخر في موضع نصب، وهو الذي يسمى خبر ما لم يُسم فاعلُه، وحقيقته أن المفعول الثاني من يرى إن كانت من رؤية العلم، فإن كانت من رؤية العين جعلت ثانيك التي في أول البيت منصوبةً على الحال، وهي في الوجهين محمولة على الضرورة لأنه سكّن الياء في موضع فتحها»[2].

والملاحظ أن ما جاء به الشيخ من التغييرات السابقة كلها محصور في المقبول منها كما يتضح من تسكينه ياء الفعل في قوله:

أكــان لـهـا فــي غـيـر عـدنــان نـسـبـةٌ

فـتـأمـل أن تـعـصِـيْـك دون الـقـبـائـل[3]

ومن حذفه فتحة ياء المنقوص المنصوب في قوله:

(١) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١/ ٢٢٦ – ٢٢٧.

(٢) عبث الوليد: ص ٨١.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ١٠٧١.

يمل بها السباسب والموامي

فتًى لم تخش همته ملالا

فقد سكَّن – كما ذكر هو نفسه – «ياء الموامي للضرورة»[1] كما سكَّنها في قوله:

إذا جلى ليالِيْ الشهر سيْرٌ

عليك أخذت أسبغها حدادا

فليالي «الشهر في موضع نصب، إلا أنه سكن الياء للضرورة»[2].

وتكثر هذه الضرورة لخفتها في شعره كثرةً تفيد أن غريزته كانت تستسهلها فتجدها مثل الاستعمال الجائز خفيفة، كما يدل على ذلك تسويته هو نفسه في شرحه لشعره بين قراءة التسكين الاضطراري وتسكين التخفيف، كما يتبين من القراءة الاختيارية لبيت السقط:

مقارعة أحجتها العوالي

مجنبة نواظرها الرقادا

فقد نبه في شرحه للبيت على أن أحجتها تروى «بالرفع والنصب، فإذا نصبت الأحجة فالعوالي مرفوعة بفعلها ولا ضرورة في البيت، وإذا رفعت الأحجة فموضع العوالي نصب، وتلك ضرورة لأن الياء تسكَّن»[3].

ونقيض التسكين تحريك ا لسكون في مثل قول طرفة:

اضربَ عنك الهموم طارقها

ضربك بالسوط قونس الفرس

فقوله: («اضرب» أمرٌ، إلا أنه أشم الباءَ حركةً لصحة الوزن...)[4].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٤ ب / تحقيق: ص ٨. وانظر البيت في: سقط الزند / شروح: ص ٥٨.

(٢) شرح التبريزي / شروح: ص ٧٧٤، وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر التنوير: ١/١٦٦.

(٣) ضوء السقط: ورقة ٢١ أ / تحقيق: ص ٦١. وانظر الشروح: ص ٥٥٦.

(٤) انظر الشروح: ص ١٣٦٢ – ١٣٦٣.

ويقرب من هذين الضربين من التغيير استرجاع لين المعتل المحذوف لعلة نحوية وأو صرفية لإظهار السكون، كقول القائل: (ألم يأتيْك والأنباء تنمي)[1]، أو لإظهار الحركة في نحو «موال» «غوان»، «يصيران في الضرورة كصحاح الأسماء، وذلك بمشقة ليست بالخافية، كما قال الراجز: «قد عجبت مني ومِنْ يُعَيْلِيَا»[2].

ومقصودُ الشيخ مشقةُ إظهار الحركة، ويبدو أنه لم يحاول تفادي هذه المشقة في مثل قوله «ضاوي» في بيت اللزوم:

سماحك مجهولٌ وبخلك واضحٌ

ومجدك ضاويٌّ وجسمك حادرُ[3]

فتوسطُ اللزوميات ببعدها عن الجودة كان قد فرض على الغريزة المكبوحة السكوتَ عن مثل هذه المشقة المستثقلة.

وإذا كان تغيير علامة الإعراب في الضرورة يتأتى بتعطيل العمل النحوي وإلغائه، فإن إقامة الوزن تكون أحيانًا بتغيير التركيب نفسه للحصول على عمل نحوي مخالف للمعتاد، كإشراب اللازم معنى المتعدي ونصب المفعول به للتخلص من حرف الجر[4] كما يتضح من قوله:

ألا نبهنني قينات بث

بشمن غضى فملن إلى بشام

فالفعل «بشم» لازم، «وأبو العلاء هاهنا عداه تعدية الملال»[5]، لأن معنى بشم من كذا: سئم منه.

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ٦٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٦.

(٣) اللزوم: ١/٤٢١. وفي الأصل: ونحلك واضح، والراجح أنه تصحيف. ويحتمل أن يكون من النحول.

(٤) انظر شروح السقط: ٣/١٤٢٢، حيث الإشارة إلى تعدية الفعل اللازم بَشِمَ ليصبح ناصبًا للمفعول به.

(٥) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٢٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

وقد تكون - أي إقلمة الوزن - بجعل التركيب يحتمل أكثر من وجه كقوله في السقط:

وما تركت بذات الضال عاطلةً

من الظباء ولا عارٍ من البقرِ

فقد أوضح هو نفسه أن قوله «عار» هاهنا فيه ضرورة في الشعر كما قال: (ولو أن واشٍ باليمامة داره..)، فهذا على أن موضعَ «عار» نصبٌ. ويجوز فيه وجهٌ آخر، وهو أن يكون «عار» في موضع الرفع، ويكون الكلام قد تم عند قوله: من الظباء، ثم يبتدئ الكلام فيكون المعنى: ولا عار في هذا الموضع، وتكون «لا» في معنى ليس»[1].

ورغم رجحان الإخلال بشروط التركيب النحوي نحو طرف الخطأ يُعتبر لدى الشيخ أحيانًا نوعًا من العدول الاضطراري، كإعادة الضمير على غير مذكور في مثل قوله:

لو ان حصى المناخ مدى حدادٍ

أزارتها النحور من السأمِ

فالضمير (المستكن في «أزارت» للإبل وإن لم يجر لها ذكر..)[2]، أو كإعادته على ما حقه ألا يعود عليه كقوله:

وخفت ثقال في المجالس للنوى

فأهدى لها رب الغمام ثقالها

فالضمير (في «ثقالها» للمضاف إليه وهو الغمام، مع أن من حق الضمير أن ينصرف إلى المضاف لأنه المقصود بالذكر دون المضاف إليه)[3].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧ ب/ تحقق: ص ١٨. وقارن بتأويله قراءة بيت البحتري... ولا مثن كذب. ما تقدم، وانظر البيت في: سقط الزند/ شروح: ص ١٢٥.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٥٧ - ١٤٥٨.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٩٢٥ - ١٩٢٦. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

ومثلهما مجيء اسم «إن» نكرة وخبرها معرفة في قول أبي الطيب:

وإن مُحالاً - إذ بك العيش - أن أُرَى

وجسمك معتلٌ وجسميَ صالح

فقد يجوز في رأي الشيخ «أن يحسب هذا من الضرورات، وهو أقل مؤنة من كونِ خبر كان معرفةً وكونِ اسمها نكرةً، لأن اسم «إن» في حال التعريف والتنكير لا يكون إلا منصوبًا، وإذا قلت: كان زيد قائما، ثم قلت في الضرورة: كان زيدًا قائمٌ، فقد تغير اسم كان عن حال الرفع»[1].

وقد اكتفى في هذا الضرب بما هو أخف مؤنة كما يتبين من قوله في السقط:

تخب بك الجياد كأن جونًا

على لباتهن الأرجوانُ

فجون نكرةٌ، «وهو اسم كأن، والأرجوان معرفةٌ وهو خبرها، وهذا في باب «إن» أسهل منه في باب كان، وهو قولك: كان أسدًا زيدٌ. فأما قول الشاعر يصف الإبل: (كأن قرى نمل على سرواتها..) فهو أسهل من قولك: كأن ليثًا أخوك، لأن الاسم هاهنا نكرة والخبر كذلك لأنه جملة، والجملُ كلها نكرات» [2].

ونظيره في السقط أيضًا:

مضمخًا ينظر في عطفه

كأن مسكًا لونُه الأسحمُ[3]

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٩٦. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/٣٦٤.

(٢) ضوء السقط: ورقة ١١ أ / تحقيق: ص ٢٧. وانظر شرح التبريزي / شروح: ص ٢٠٠.

(٣) سقط الزند / شروح: ص ٨٥٤.

ولا يخلو شعره من بعض الأبنية النحوية التي تبدو مخالفة لما أصله العلماء أو بعضهم، كحذفه نون جمع الذكور في غير الإضافة لتوسط حرف الجر بينه وبين ما حقه أن يكون مضافًا إليه، وذلك في قوله:

أعـــيــدي إلـــيــهــا نـــظــرةً لا مــريــدة

لها البيع واعصي الخادعي لك بالحال(١)

والحكم ثبوتها كما ثبتت في قوله هو نفسه:الطارحين لخوضِ الموت لامَهُمُ

سحبَ الأجِلَّة خلفَ الضمّرِ الشُّمُسِ(٢)

ونظيرُ ذلك من ضرورات القدماء حذفُ نونِ الجمع في قول الشاعر القديم: (..المُمْسِكو منك بحبل الوصال)(٣).

ومثله في مخالفة شروط البناء النحوي إبدال الشيخ من الاسم مرتين في قوله:

وطـــارقـــتـــي أخــــتُ الــكـنـــائــن أســـرةٍ

وســـتـــرٍ ولحـــظٍ وابـــنـــةِ الــرمـــي أربـــعِ

فقد (خفض «أربع» على البدل من الكنائن كأنه قال: أخت أربع الكنائن، وخفض الأسرة والستر واللحظ وابنة الرمي على عطف البيان، وهذا على رأي من يجيز عطف البيان في النكرات، والمشهور في عطف البيان أنه في المعارف خاصة وليس في النكرات. وليس ببعيد أن يكون بدلاً من الكنائن وإن كان قد أبدل منها الأربع، لأن البدل تَبْيينٌ بمنزلة النعت، فكما لا يمتنع أن يكون للاسم نعتان، كذلك غيرُ ممتنعٍ أن يكون له بدلان، ولكن هذا غير معهود ولا مشهور، وإنما المعتاد أن يُبدل من الشيء ثم يُبدل من بدله...)(٤).

---

(١) الدرعيات / شروح: ص ١٨٣٢.

(٢) سقط الزند / شروح: ص ٧٠٩.

(٣) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٠٢.

(٤) شرح البطليوسي / شروح: ص ١٤٩٤. وانظر البيت في الصفحة ١٤٩٣.

ونظيره في المخالفة إقامته الضمير المنفصل مقام المتصل في قوله:

بـــهـــا كـــانـــت جـــيـــادهـــم مـــهـــارًا

وهـــــم مـــــــردًا وبـــزلـــهـــم فـــصـــالا

وتقدير الكلام: «كان هم مردًا»، والأصل: كانوا مردًا.

ولا يجوز عند سيبويه أن يقع «هم» موقع الواو من «ضربوا» ولا الواو والنون مِنْ «يضربون»، وأجازه المبرد في ضرورة الشعر»[١].

ويختلف النحاة في حكم الابتداء بالوصف دون اعتماده على نفي أو استفهام، والكوفيون يجيزونه حتى لا يحمل الكلام على تقديم الخبر على المبتدأ لعَدَمِ إجازتهم ذلك[٢]، والبصريون يمنعونه[٣] ويحملون ما جاء منه على تأخير المبتدأ، كقول القائل: (خبيرٌ بنو لِهْبٍ..)[٤].

ومن مخالفات الشيخ التي تَجِدُ لها مرجعًا لدى المدرستين قوله في السقط:

ويـــطـــلـــب مـــنـــك مـــا هـــو فـــيـــك طـــبـــعٌ

ومـــطـــلـــوبٌ مـــن الـــلـــســـن الـــبـــيـــانُ[٥]

وقوله في اللزوم:

فـــيـــا هِـــنْـــدُ وانٍ عـــن الـــمـــكـــرمـــا

ت مـــن لا يـــســـاور بـــالـــهـــنـــد وانـــي[٦]

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٠، وانظر بيت السقط في: ص ٧٩.

(٢) الإنصاف في مسائل الخلاف: ٦٥/١.

(٣) أوضح المسالك: ص ٣٥.

(٤) نفسه: ص ٣٥.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ١٨٥.

(٦) اللزوم: ٥٧٩/٢. وانظر: ٥٧١/٢، حيث قوله: وانٍ زناد الشر في هذه الدنيا ...

ويبدو أن الشيخ اختار صورة التطابق مع الإفراد حتى تكون عدولا يسوغه لدى كل مدرسة ما ترفضه الأخرى، خلافًا للتطابق مع الجمع في مثل «قائمونَ الزيدونَ» الذي يحمل على تقديم الخبر على المبتدأ، وهو ما لا يجيزه الكوفيون، أو خلافًا لعدم التطابق في مثل «قائمٌ الزيدون» الذي يجب أن يحمل على الابتداء بالوصف، دون أن يكون المبتدأ مسبوقا بنفي أو استفهام يعتمد عليهما، وهو ما لا يجيزه البصريون.

وقد يستشف من تقديمه الخبر على المبتدأ في مثل قوله:

تـعـبٌ كـلـهـا الـحـيـاة فـمـا أعـ
ـجـبُ إلا مـن راغـب فـي ازديـادِ[1]

أنه أتى بذلك على مذهب البصريين.

وقريب من الابتداء بالوصف غير المعتمد على النفي والاستفهام، ابتداؤه بالنكرة في قوله:

عُـمـرانِ مَـرّا لِـكـبـيـرٍ ولا
يـتـرك لـلـدامـر عـمـرانـا[2]

والنحاة لا يجيزون ذلك إذا لم تحصل بالنكرة فائدة [3].

لكن هذا الاحتراس لا يطّرد في كل استعمالاته المخالفة لشروط النظم النحوي، لأن بعضها يبدو تجرؤا على الأقيسة التي أصلها النحاة، كجمعه بين إضافة اسم التفضيل واستعمال من في قوله:

فـزيـنـتـمـاهـا فـي الـبـلاد وزادهـا
أحـقـكـمـا بـالـفـضـل مـن كـل فـاضـل

---

(١) سقط الزند / شروح: ص ٩٧٧.

(٢) اللزوم: ٢/٥٣٣.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ٣٧، حيث قول ابن هشام: «ولا يبتدأ بنكرة إلا إن حصلت به فائدة».

وهي جرأة جعلت الخوارزمي لا يتردد في وصفها بأنها لحن إعرابي[1].

ويعدُّ الشيخ من باب العدول الاضطراري الإخلال بالتناسب النحوي بين ما حقه التطابق من عناصر الجملة وألفاظها المتفقة، ومن مظاهر هذا الإخلال تأنيث المذكر من الأسماء للضرورة في مثل قول القائل:

وحـــمـــال المـــئـــين إذا ألحـــت

بـــنـــا الحـــدثـــان والأنـــف الـــغـــيـــور[2]

وتذكير المؤنث للحاجة إلى إقامة الوزن في قول ابن جوين:

فـــلا ديمـــــة ودقـــــت ودقـــهـــا

ولا الأرض أبـــقـــل إبـــقـــالـــهـــا[3]

وقد بدا الشيخ في مؤلفاته حريصًا على نسبة هذا النوع من المخالفات إلى حقل الضرورات، وذلك حتى لا يتخذ أصلاً يُحتج به على رسوخ التذكير أو التأنيث فيه، كما يتبين من إشارته إلى رجوح الاضطرار في قول الأعشى: (وكان الراح العتيق..)، فحذف الهاء من العتيق – في رأيه – ليس دليلًا «على تذكير الراح، لأنه يجوز أن يكون حذفها ضرورة»[4].

ويسهل مثلَ هذه الضرورة – لديه – ويُسَوِّغُها قابليةُ اللفظةِ لأنْ تُحْمَلَ على معنى لفظة غيرها، تقترض منها التذكيرَ أو التأنيثَ الذي صُيِّرَتْ إليه اضطرارًا، كحمل الراح على الشراب في البيت السابق، وحمل أنثى الغول على المحبوب في قول عمرو بن يربوع يصف فرارها بعد رؤيتها البرق: (رأى برقًا فأوضع فوق بكر...)، فقد ذكَّرَ العائدَ في الفعل «وهو يريد السعلاة، لأنه قد ذهب إلى الخليل أوالحبيب أو نحو ذلك»[5].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٠٧٢. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٣٧.

(٣) نفسه: ص ٤٣٧.

(٤) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١٩٢.

(٥) الصاهل والشاحج: ص ٢٩٤.

ويقبح عند الشيخ الرجوع عما عدل عليه في نفس الجملة إذا تقاربت الألفاظ كقول من قال في رواية بيت أبي عبادة:

أو كالعقاب انقضَّ من عليائها
في باقر الصمَّان أو آرامه

فهذا في رأيه «رديء جدا لأنه ذكَّر العقاب بقوله: انقض، فيقبح أن يرجع إلى تأنيثها مع تقارب اللفظ..»[1].

وقد جمع الشيخ في شعره بين تجنب مثل هذا القبح وبين مراعاة المُسَوِّغِ المسهل للضرورة، وذلك في مثل قوله:

مياه لو طرحت بها لجينًا
ومشبهها لميزت انتقادا

فالضمير «في مشبهها ينصرف إلى «لجينا»، لأن اللجين وإن كان مذكرًا فقد أنثه أبو العلاء على تأويل الفضة»[2]، وأعاد التاء في «لميزت» على نفس التأويل لإقامة الوزن، وأنث الضمير في «مشبهها» - رغم أن عودته مذكَّراً على اللجين لا يكسر البيت - «لِيُوافِق فيه الضمير في «لميزت» من حيث التأنيث..... ومن القبيح أن يختلف صورتا الضميرين الراجعين إلى شيء واحد»[3].

وخلافًا لوجوب المطابقة في الأبنية المغيرة المذكورة، يكون عدمُ جوازها هو الأصل في أبنية أخرى فيصبح التطابق هو الضرورة، ومن ذلك قول عمر بن أبي ربيعة: (ثلاث شخوص كاعبان ومعصر)، فالواجب: ثلاثة شخوص، لكن ما سهل الضرورةَ أنه «أنث الشخوصَ على إرادة النساء»[4].

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٢.
(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر بيت السقط في: ص ٧٨٦.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٨.
(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨٧. وانظر العمدة: ٢/٢٨٠.

ومن ذلك في شعر الشيخ قوله:

أشحن وقد أقمن على وفازٍ
ثلاث حنادسٍ يرعين شيحا

فتذكير «حندس» يستوجب تأنيث «ثلاث»، لكنه حذف الهاء حملًا على المعنى لأنه أراد ثلاث ليال[1].

ولم يستسغ بعض المعاصرين[2] هذا التأويل ظنًا منه أن الشراح تكلفوه لتأويل خطأ أبي العلاء في استعمال العدد والمعدود والتماس العذر له، والحملُ على المعنى[3] أشهرُ في الشعر والنثر من أن يكون تأويل الحنادس بالليالي مجرد اعتذار علمي عن خطإ الشيخ في شعره.

وكما يكون العدول بعدم مراعاة التطابق بين المؤنث والمذكر يكون بعدم مراعاته بين المفرد والمتعدد مثنى وجمعا، كقول الشاعر القديم: (فلم أر مغلوبينِ يفْري فَرِيّنَا..)، فقد قال: «مغلوبين يفري، وإنما يجب أن يقال: يفريان...»[4].

والمستخف السائغ من هذا الباب ما كان محتملًا للتأويل كقول ابن أبي حصينة:

خوص الأحجة ما انطوت حتى طوت
بيدًا تبيدُ الركبَ في غيطانه

فالهاء في غيطانه (راجعة إلى البيد، ووَحَّدَ لأنه ذهب بها مذهب الجنس كما قال سبحانه: «نسقيكم مما في بطونه»)[5].

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ٢٦٢.
(٢) شاعرية أبي العلاء: ص ١٠٢.
(٣) انظر العمدة: ٢/٢٨٠.
(٤) رسالة الغفران: ص ٤٧٤.
(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٤٥، وانظر البيت في: ١/٣٩. وانظر سورة النحل/ الآية ٦٦.

وقد تكون المخالفة مستقبحة غير خفية، فتكون المطابقة أحسن للبناء من الضرورة المقيمة للوزن إذا استطاع الشاعر الاحتيال على البناء للتخلص منها وإيقاع المطابقة، ومما استثقله الشيخ من ذلك قول البحتري:

أحلى معاطيك كأسًا أو مناولها

معطيك خدًّا نقيًّا صحنه وفما

فمعاطيك (جمع معاط، وأحلى مبتدا، ومناولها واحد في موضع الجميع..... ولو أمكن أن يكون «مناول» مجموعًا لكان أحسن، ولكن الوزن اضطره إلى التوحيد..)[1].

وأقبح ما تكون هذه الضرورة عندما يكون اللفظ المُغَيَّرُ نعتا واصفا فيختل الكلام بعدم مطابقة الصفة للموصوف، لخروج النعت الواصف من الإفادة إلى التلبيس كما خرج في قول الراجز: (يا أيها الضب الخذوذان)، فهذا «البيت ينشد على أنه خاطب الواحد ثم خرج إلى خطاب اثنين، وهو على معنى قوله [تعالى]: [رَبِّ ارْجعونِ]، ومثل ذلك موجود إلا أن هذا البيت قبح فيه مثل ذلك لأن التثنية وقعت موقع النعت فتبين الخللُ في اللفظ»[2].

ولم يخل شعر الشيخ من هذا الضرب من العدول، لكن ما أتى به منه يدخل في حكم الجائز المقبول لاستناده إلى ما ورد في القرآن الكريم وأشعار القدماء، ولاحتماله التأويل بغيره، والمقصود قوله في السقط:

كأن أذنيه أعطت قلبه خبرًا

عن السماء بما يلقى من الغير

وقد نقل التبريزي عن أبي العلاء أنه قال: «الاثنان عندهم جمع، فلذلك جاز أن يخبر عنهما بأخبار الجمع.

---

(١) عبث الوليد: ص ٢١٤.

(٢) رسالة الملائكة: ص ٢٢٩. وانظر سورة المومنون/ الآية ١٠٠.

وفي الكتاب العزيز: [قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض]، وقال الفرزدق:

فلو بخلت يداي بها وضنّت
لكان لها على القدر الخيار»[(١)]

والمراد في بيت السقط أن التاء في «أعطت» عائدة - تأويلاً - على الآذان المجموعة جمع غير العاقل.

وقد أول الخوارزمي - د ون أن يستبعد تأويل أبي العلاء - عدم إبراز ضمير الاثنين في الفعل بأن الشاعر نزلَ العضوين منزلةَ عضوٍ لأن المقصود به منفعة واحدة[(٢)] هي السمع، ومن هذا الباب لدى الشارح كل الأشعار التي أعاد فيها أصحابها على الأعضاء المثناة ضميرًا مفردًا، أو عاملوا فيها المثنى معاملة الجمع، واحتج على عدم كون ذلك من الضرورات بقول أبي الطيب: (.. وعيناي في روض من الحسن ترتع)، لأن الوزن لا يمنع من أن يحل «عيني» بالإفراد محل «عيناي» بالتثنية[(٣)].

وقد تعكس الصورة في بعض الجمل التي يكون فيها عدم التطابق هو الأصل في البناء النحوي، فتصبح المطابقة هي العدول والمخالفة، ويتجلى ذلك في مثل قول الفرزدق: (..يعصرن السليط أقاربه)، فلو «أنه في غير الشعر لكان الوجه: يعصر السليط أقاربه»[(٤)]، لأن الفعل إذا تأخر استكن فيه الضمير فتكون الألف دالة عليه، وإذا تقدم الفعل فلا ضمير[(٥)]، لأنه يلازم ضمير المفرد المستتر مفردًا كان الفاعل أم

---

(١) شرح التبريزي / شروح: ص ١٤٦. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة. وانظر سورة ص/ الآية ٢١.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٤٦.

(٣) نفسه / نفسه: ص ١٤٧. ولنظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٣٤٤.

(٤) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر قول الفرزدق (ديوانه ص٤٤): ولكن ديافي أبوه وأمه × بحوران يعصرن السليط أقاربه.

(٥) اللامع العزيزي / الوضح: ورقة: ٢٠٧.

جمعًا، فإذا ظهر في مثل قول أبي الطيب: (.. إذا اختلطا دم ومسيح) كانت الألف علامة الاثنين[1] لا ضمير رفع، وإذا كان واوًا عد علامةَ جمعٍ كما عدت التاءُ في «قامت» علامة تأنيث.

وبعض العلماء يجيزون مثل هذا العدول في الشعر وفي مطلق الكلام[2]، ويجعلون منه قوله تعالى: [وأسروا النجوى الذين ظلموا][3].

ويلحق أبو العلاء بهذا العدول جمع المشتق الجاري مجرى الفعل في رفع الفاعل، كقول أبي الطيب:

العارفين بها كما عرفتهم
والراكبين جدودُهم أُمّاتِها

فلو أن هذا الكلام منثور لكان الواجب في رأيه (أن يقال: «والراكب جدودهم» على التوحيد، لأن اسم الفاعل إذا تقدم جرى مجرى الفعل، فيقال: مررت بالراكب الخيل جدودُه وجدودُهم، لأن الألف واللام تنوب عن الذي والذين، وكذلك عن التي وتثنيتها وجمعها، فإذا ثنيت أو جمعت فهو على قول من قال: قمن النساء، وأكلوني البراغيث)[4].

ومن هذا الضرب من المخالفة في شعره قوله في السقط:

وإن سدَّد الأعداء نحوك أسهمًا
نكصنَ على أفواقهن المعابل[5]

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٠٧. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/ ٣٧٧.

(٢) ما يجوز للشاعر: ص ١٠١.

(٣) الأنبياء/ الآية ٣.

(٤) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٨٢. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ١/ ٣٥١.

(٥) سقط الزند / شروح: ص ٥٤٩.

ومن أوجه التناسب النحوي التي يقتضيها بناء الجمل في مطلق الكلام، التطابق بين أزمنة الأفعال عندما تكون ظروفا لأحداث واحدة تقع فيها، لكن المنظوم يضطر الشاعر أحيانًا إلى العدول عن هذه المطابقة إلى الصيغة الفعلية المقيمة للوزن، كما خرج أبو العلاء إلى صيغة الماضي في قوله:

ونستشفي بسؤر جواد خيلٍ

قدمت عليه إن خِفنا الجوادا

فقد عدل عن المستقبل إلى الماضي في قوله: «قدمت»، وهذا لأن القدوم غير واقع بعد، وكان الواجب أن يكون القدوم بلفظ المستقبل أو الماضي وإن كان له تأويل عند بعض الشراح[1].

ومثل هذه المخالفة[2] قوله:

كأن بفيه كاهنًا أو منجمًا

يحدثنا عما لقينا من الفجعِ

فقوله: «خوضوا» معطوف على «ظعنتم»، لكنه جعل المعطوف أمرًا والمعطوف عليه ماضيًا، وسوغ ذلك لدى الخوارزمي[3] من أن ظعنتم فيه معنى الأمر لوقوعه موقع الجزاء.

وتتيح الحروفُ والأدوات النحوية للشعراء مجالًا رحبًا للعدول، لسهولة التخلص من الأصوات المتحركة والساكنة إذا عاقت استقامة الوزن، وسهولة زيادتها إذا افتقر إليها، وذلك لشبهها من حيث قصرها الكمي وتحركها وسكونها بالحروف التي تبنى منها المفردات المعجمية.

---

(١) انظر شرح الخوارزمي / شروح: ص ٧٨١. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٩.

(٢) انظر بيتي السقط اللاحقين على التوالي في سقط الزند / شروح: ص ١٣٣٣ و٦٦٨.

(٣) شرحه / شروح: ص ٦٦٩.

ويتجلى هذا النوع من العدول النحوي في حذف الأداة من الكلام الذي يكون إثباتها فيه أحسن إذا لم تدع إلى ذلك ضرورة[١]، كحذف أن الناصبة للفعل في مثل قول أبي الطيب: (... فما أقدر حتى الممات أجحدها)، فهذا لدى الشيخ «من مواضع حذف أن، والمراد: فما أقدر أن أجحدها...»[٢].

ومثله حذف أن الناسخة بعد «ويك»، و«ويك» (قلما تجيء في الكلام الفصيح إلا وبعدها أن المخففة والمثقلة...)[٣].

وقد يكون الحذف من الحرف جزئيًا فيذهب بعضه ويبقى عمله كما حذف الشيخ نون «من» في قوله مريدًا «من العراق»:

وليت قلاصًا ملعراق خلعنني
جعلن ولم يفعلن ذاك من الخلع[٤]

وهذا نظير قول الشاعر القديم يريد «على الماء»: (غداة طفت علماء بكر بن وائل...)[٥].

ويتجلى هذا العدول أيضًا في إدخال الأداة النحوية في غير محلها، كإدخال نون التأكيد «في غير مواطنها الستة كما قال جذيمة الأبرش:

ربما أوفيت في علم
تَرْفَعَنْ ثوبي شمالات»[٦]

---

(١) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ٢٥٠.

(٢) نفسه / نفسه: ورقة ٢٥٠. وانظر بيت أبي الطيب في ديوانه: ٢/٣٧.

(٣) اللامع العزيزي / الموضح: ورقة ١٧٢.

(٤) سقط الزند / شروح: ص ١٣٦٥.

(٥) شرح التبريزي / الشروح: ص ١٣٦٥. وهو من أبيات الكتاب.

(٦) الصاهل والشاحج: ص ٥٢٣.

وكإدخال أل على ما لم تجر العادة بدخولها فيه كقول الشاعر: (.. ولقد نهيتك عن بنات الأوبر)، و«إنما يقال: بنات أوبر، والواحدُ ابنُ أَوْبَرَ»[1].

وتمتلك بعض الحروف خصيصة نحوية تجعلها صالحة لأن تقيم الوزن بدخولها في الأبنية حين يكون دخولها فيها غير جائز، أو بخروجها منها حين يكون دخولها واجبا، مثل «اللام التي خرجت عند الضرورة من قول السموأل: (ليت شعري وأشعرن إذا ما..)، أراد: «ولأشعرن» في أحد القولين، ودخلت في قول الراجز: «أم الحليس لعجوز شهربه...»[2].

والملاحظ أن أبا العلاء اكتفى من هذه الرخص بما خف وسهل تأويله كإدخاله اللام للضرورة في قوله:

لشرفت القوافي والمعاني

بلفظك والأخلَّة والخليلا

وقد أولها الخوارزمي بأنها جواب لقسم محذوف، لأن القسم يجاب باللام[3].

وعلى عكس ذلك قوله مضمرًا لام الأمر في بيت السقط:

إن كنت مدعيًا مودةَ زينبٍ

فاسكب دموعكَ يا غمامُ ونسكب

فالراجح أنه جزم الفعل المضارع على إضمار[4] لام الأمر، كما أضمرت في أبياتٍ[5] احتج بها بعض العلماء[6] على جواز إعمال الجازم في الشعر مقدرًا وإن كان بعضهم استقبح ذلك.

---

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٦٢.

(٢) الصاهل والشاحج: ص ٤٩٢.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٩٥. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٤.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١١٢٤. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٥) كقول الشاعر القديم: محمد تفد نفسك كل نفس ...، والمراد: لتفد، فحذف لام الأمر. الإنصاف: ٢/٥٣٠.

(٦) انظر الكتاب: ١/٤٠٨ - ٤٠٩، والإنصاف: ص ٥٣٠ - ٥٣٣.

وقد تكون المخالفة في استعمال الأدوات النحوية بإدخالها على نفسها أو على غيرها[1] عند الضرورة، كما دخلت[2] في قول الشاعر: (.. ولا لِلِما بهم أبدا شفاء)، وقول الآخر: (لَلَقَدْ كنا لدى أرحلنا..)، أو بإجرائها نحويًا مجرى غيرها، كما أجرى أبو العلاء «ليس» مجرى «لا» النافية في عدم العمل بها في بيت اللزوم:

إنمـــا المـــرء نـطـفـــةٌ ومـــداه

خـطـفـةٌ لـيـس عـطـفـةٌ حـين يمـضـي[3]

ومنه قوله في الدرعيات:

لـعـلـه أن يـجـيء مـدرعًـا

يـوم رجـوع الـنـفـوس فـي الـرمم

فقد (أجرى «لعل» حيث أدخل على خبرها أن المصدر ية مُجرى «عسى»، كما تُجرى عسى مُجرى لعل على طريق المقارضة[4]).

●●●● حقل القوافي:

يصرح الشيخ في شرحه لبعض الدواوين بأن ما يأتي في الشعر من تخفيفِ همزٍ أو ممدودٍ في القافية ونحو ذلك «يجري مجرى الضرورات التي في حشو البيت»[5]، وهو حكم يُلحق المخالفات التي تظهر في القوافي بالضرورات الحشوية التي يستعين بها الشعراء على إقامة الوزن، لكن سعةَ حقل الرخص والاحتمال في أواخر الأبيات واستسهالَ الغريزة لكثير مما يعرض لبناء القافية، يجعل ضروب التغيير فيها تتجاوز

(١) انظر ما يجوز للشاعر: ص ١٤٥، ١٤٩.

(٢) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٩٠ – ٤٩١، حيث يرد الشاهدان اللاحقان. وقد وجه ابن هشام دخول اللام على اللام في أولهما بأنه توكيد، وعدت المحققة ذلك أولى من حمل أبي العلاء ذلك على الضرورة، لسهولة اتقائها – في رأيها – بمثل: ولا للذي بهم أبدا شفاء. وقد غاب عنها أن هذا الاختيار يكسر الوزن.

(٣) اللزوم: ٢/٩٥.

(٤) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٨٥٢. وانظر بيت الدرعيات في نفس الصفحة.

(٥) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٨٤.

مفهوم الضرورة الوزنية إلى ضروب أخرى مستقلة عنها، يأتي بها الشعراء لغايات أسلوبية أخرى غير إقامة الوزن.

وقد تبين في مبحث سابق[1] أن ارتباط نظام القافية بمجموعة من الأنظمة اللغوية الأخرى كالإنشاد يجعل التغيير فيها يعارض أحيانًا الغاية التي يركب الشاعر من أجلها الضرورات، فتسكينُ القافية عند من استجاز ذلك[2] في مثل: (أقلي اللوم عانل والعتابْ..)، وحذفُ بعض حروفها في مثل: (عفت الديار محلها فمقامْ..)، يعتبران في حكم القوانين العروضية إخلالًا صريحًا بالزنة الإيقاعية، بينما الأصل في الضرورة أن تكون وسيلة إلى إقامتها وصونها من الاختلال، وفي هذا التعارض ما يفيد أن مصطلح «ضرورة» لا يحيط بكل التغييرات التي تحتملها أبنية القوافي، وهذا ما يفسر اضطراب مفهومه لدى بعض النقاد القدماء عند حديثهم عن القافية.

فبينما يرد أحيانًا للإشارة إلى التغيير الذي يلجأ إليه الشاعر في القافية لإقامة الوزن، يرد أحيانًا أخرى لمجرد الدلالة على التغيير الإعرابي أو الصرفي الذي يلحق القافية، دون أن يكون لذلك أية علاقة بإقامة الوزن، كقول الشيخ مشيرًا إلى اختلافِ القدماء في قول علقمة: (... لبعض أربابها حانيَّةٌ حُومُ)، وذهابِ بعضهم إلى أنه أراد «حُمًّا» أي سودا فأبدل من إحدى الميمين واوًا: (وقيل: أراد «حَوْمًا» أي كثيرًا فضم الحاءَ للضرورة)[3].

وقد يُخصص مفهومُ المصطلح فيصبح مرادفا للعيب، أو دالًّا على مجرد عجز الشاعر عن الوصول إلى أسلوب غير معيب، فالخوارزمي عندما يذكر السناد وأنواعه يصفه بأنه «عيب وضرورة» [4]، والخويي يرى أن الإقواء «إنما يكون عند الإعواز والضرورة»[5].

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) انظر الكتاب: ٢٠٨/٤، والعمدة: ٢٦٩/٢.

(٣) رسالة الغفران: ٣٢٩.

(٤) شرحه / شروح: ص ٥٨٥.

(٥) التنوير: ٣٥/٢.

إن ربط السناد والإقواء – وهما عيبان من عيوب القافية – بالضرورة، يجعل مفهوم هذا المصطلح يلتبس بمفهوم العيوب التي تلحق القوافي فتُضعف بناءها، بينما الأصل في استعماله الدلالة على العدول الذي يلجأ إليه الشعراء للتخلص من الخلل الذي يعرض للوزن.

ودفعًا لهذا الالتباس الاصطلاحي فإن الأسلم عند استعمال مصطلح ضرورة عند الحديث عن القوافي أن يكون مقصورًا على وصف التغييرات التي تلحق القافية لإقامة الوزن، أما ما سوى ذلك من المخالفات فيُكتفى للدلالة عليها بمصطلح ما يجوز في القافية وما أشبه ذلك.

وبين هذين التخصيصين يكون مصطلح «رخصة ورُخَص» إشارةً إلى مخالفات القافية بنوعيها المذكورين، أي التغييرات المقيمة للوزن ونظيراتها المؤثرة في الأصوات.

ومما نبه عليه الشيخ أن أهل العلم[1] كانوا يعدون من عيوب الشعر بعض المخالفات التي يأتي بها الشعراء في قوافيهم، كإبدال حرف من حرف في مثل قول الشاعر:

يا قبح الله بني السعلاة

عمرو بن يربوع شرار النات

ليسوا بأخيارٍ ولا أكياتِ

فقد أراد «الناس» و«أكياس»، «فجعل السين تاء لتكون مع تاء السعلاة»[2]، لكنه – أي الشيخ – كان يدرك بغريزته وخبرته الشعرية أن «الأواخر تحتمل ما لا تحتمل الأوساط والأوائل»[3] في أبيات الشعر، وأن معظم ما يأتي به الشعراء فيها من تغيير

(١) انظر ضوء السقط: ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٢) ضوء السقط / ورقة ٤٨ أ / تحقيق: ص ١٤٣.

(٣) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/ ٨٤.

يكون أيسر مما يأتون به في الحشو، «لأنها موضع حذف واقتصار» [1]يسهل فيه التغيير ويكون أحيانًا هو المختار[2].

ويمكن تصنيف مختلف الرخص التي يستعين بها الشعراء لتفادي الإخلال الايقاعي الوزني أو الصوتي النغمي بالقوافي صنفين:رخص نحوية ورخص صرفية.

أما النحوية فيجوز عد التقييد أشهرَها وأسهلَها في السمع، ويلجأ إليها الشعراء عندما تختلف حركات الرويات - إعرابية وبنائية - في القصيدة، فيكون تسكينها هروبا من كسر الوزن، أو تبرئة للقافية «من لحاق العيوب»[3] وثقل الإصراف والإقواء، كما برأ الأعشى قوله:

لعمرك ما طول هذا الزمنْ

على المرء إلا عناء معنْ

فقد «جمع بين قوافيه وهي مختلفة النجار، لأنه قال: الزمن فسكَّن، ونونه في الأصل مكسورة، ثم قال: معن، فحذف من الكلمتين حرفين، وجعل النون التي أصلها السكون مع النون التي أصلها الكسرة. وقال فيها: (..ما قد رجنْ) فجاء بنون أصلها الفتح، وقال فيها: (إذا ما انتسبت له أنكرنْ) يريد: أنكرني، فجعل مع النونات التي تدخل لسلامة آخر الأفعال الماضية من الكسر، وهي مباينة لنون زمنْ ومعنْ ورجنْ»[4].

والملاحظ أن التقييد رخصة خفية مستخفة كثرت في الشعر العربي واطردت حتى نسيت، وأصبحت أصلًا ثانيًا في البناء الشعري بعد الإطلاق يختاره الشعراء أحيانًا لمجرد الترنم بالوقف على بعض الحروف الساكنة، كما يتبين من غير قليل من

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.
(٢) نفسه: ٢/١١٣.
(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٩.
(٤) نفسه: ص ٤٥٠. ومفعولُ جعل في النص هو «التي».

القصائد المقيدة التي يجوز[1] إطلاقها فيتغير ضرب وزنها دون أن يؤدي ذلك إلى إقواء أو كسر.

ويتجلى ما سوى التقييد من مخالفات القافية النحوية في تغيير حركات البناء والإعراب لتجانِسَ أصوات الرويات، لكن قوة شبهة اللحن في هذا التغيير يجعل احتماله مقترنا بوجود تأويل يضعف هذه الشبهة، كما أوِّل كسر عين «هدع» المبنية على السكون في بيت السقط:

فناديت عنسي من دياركم هلا

وقلت لسقبي عن حياضكم هِدْعِ

فهِدَعْ «بكسر الهاء وفتح الدال وسكون العين كلمةٌ تسكن بها صغار الإبل إذا نفرت»[2]، وأما هدْعِ بسكون الدال وكسر العين فقد ذكر الخوارزمي أنه غير معروف، إلا «أن الميداني ذكر عن أبي الهيثم أن كل صوت به يزجر الإبل فإنه يخرج مجزومًا، إلا إن وقع في قافية فيحرك إلى الخفض»[3].

ومثل هذا التأويل مفقود في قول أبي عبادة بانيًا المعرب المجرور على الفتح:

باد بأنصفة العافين يزلفهم

على الأشقَّاء فيها والقرابينا

فإن صح أنه وضع القرابين في هذا الموضع فهو - في رأي الشيخ - وَهْم، «لأن القرابين جمع قربان وهو جليس الملك... وإنما أجراه مجرى المسلمين ظنًّا منه أن ياءه

---

(١) انظر شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٥٠، حيث قول الشيخ شارحًا قول الشاعر (ربع تعفت باللوى عهوده): (الاختيار في وقف الهاء ووصلها إلى المنشد)، والفصول والغايات: ص ٩١، حيث يورد قول الراجز (أضربهم باليابس): «إن شئت قيدت وإن شئت أطلقت، وكذلك قول أبي النجم: الحمد لله الوهوب المجزل». وانظر ما تقدم: القسم الثالث.

(٢) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ١٣٥٦.

كياء الجمع التي تكون واوًا في الرفع، وهذا بعيد جدًا... وإنما الوجه خفض القرابين في القافية»[١].

وذكر الشيخ من تغييرات القافية النحوية التي أُجْمِعَ على جوازها مع استحسان الأصل قول أبي تمام:

فمضى لوَ ان النار دونك خاضها

بالسيفِ إلا أن تكون النار

فقد «رفع النار في آخر البيت وذلك جائز بلا اختلاف، والنصب في هذا الموضع أحسن لأنه يقتضي الضمير إذ كان المعنى: إلا أن تكون النارُ التي تُخاض النارَ التي هي جهنم»[٢].

ولم يخرج ما جاء به الشيخ في سقطياته من المخالفات النحوية للهروب من عيوب القافية عما يجوز ويقرب تأويله، كقوله:

كفى بخضاب المشرفية مخبرًا

بأن رؤوسًا قد شقين وهام

فالعطف على «رؤوسًا» يقتضي «وهاما»، لكنه «عطف على الضمير المتصل في شقين... وهذا من ضرورات الشعر»[٣].

وأوَّل التبريزي[٤] الرفع بتقدير فعلٍ يدل عليه قوله: شقين، وجوَّز العطف على الضمير فيه.

(١) عبث الوليد: ص ٢٢٦ – ٢٢٧. وانظر البيت في ديوان البحتري: ٢٢٠٢/٤.
(٢) ذكرى حبيب / ش. د. أبي تمام: ١٧٣/٢. وانظر البيت في نفس الصفحة.
(٣) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٦٠٩. وانظر البيت في ص: ٦٠٨.
(٤) شرحه / شروح: ص ٦٠٨.

ومثل ذلك في تجنب الإصراف قوله:

خيلك طول الزمان قائلةٌ

أما لذا غايةٌ فيقصدها

فالقياس (في قوله «فيقصدها» النصب، لأنه في جواب الاستفهام وقع، ألا ترى إلى ما أنشده حمزة في الأمثال: (ألا سبيلَ إلى خمرٍ فأشربَها) بنصب: «فأشربها»، إلا أن أبا العلاء هاهنا قد ضمنه معنى التمني فأجراه مجراه، كأنه قال: خيلك طول الزمان تقول: نود لو تكون له غاية فيقصدها)[١].

ومن ضرورات القافية التي جاء بها الشيخ لإقامة الوزن قوله في اللزوم:

فاء لك الحِلم فالْهُ عن رشأ

خالط منه عَرفُ المدامةِ فَا[٢]

فالقياس «فما»، وحذف الميم للتخلص من حركتها كالعجاج في قوله: (خالطَ من سلمى خياشيمَ وفا)[٣].

ويعد من باب الجمع بين الضرورة وبين ما يجوز في القافية، قوله مقيمًا الوزن ومتجنبًا الإقواء بتسكين ياء المنقوص المفتوحة:

وغاض مياهنا إلا فرندًا

إذا نكزَ الموارد جاش طام

فالتأويل الأجود لدى الشيخ (أن يكون «طام» في موضع رفعٍ كأن التقدير: جاش فرند طام، وإن جُعل في «جاش» ضمير يرجع إلى الفرند فموضع طامٍ نصبٌ على الحال، ولولا بناء القافية لوجب أن يقول طاميًا)[٤].

---

(١) شرح الخوارزمي / شروح: ص ٨٢٥، وانظر البيت في نفس ص: ٨٢٤.

(٢) اللزوم: ٢/١٦٠.

(٣) انظر أوضح المسالك: ص ١١، حيث يحمل ابن هشام ذلك على الشذوذ أو نية الإضافة، أي: خياشيمها وفاها.

(٤) ضوء السقط: ورقة ٦٩ أ / تحقيق: ص ١٩٧.

ويبدو حقل الرخص الصرفية في القوافي أوسع وأرحب كما هو الشأن في الضرورات الوزنية، ويلجأ الشعراء إلى التغيير الصرفي للفرار من كسر الوزن أو من عيوب القافية كقول أبي عبادة في إحدى الروايات:

فـــداؤك أقـــوامٌ إذا الحـــق نـابـهـم

تــفــادوا مــن المــجــد المـطـل نـواكـلا

فقوله «نواكلا» في القافية - إن صحت الرواية - «يجوز في ضرورة الشعر، لأن باب فاعل إذا كان وصفًا لمن يعقل من المذكرين أن يجمع على فُعَّل وفُعَّال..»[1].

ومن هذا الضرب من التغيير في شعر الشيخ قوله:

تـريـك ربـيـعًـا فـي المـقـيـظِ كـأنـهـا

لـدجـلـة بـنـت مـن صـفـاء ودجـال

فدجلة «نهر العراق، وأما دجال فقد عنى به دجيلا وهو أحد الفراتين، كما قال في قصيدة أخرى في صفة درع:

فـارسـهـا يـصـبـح فـي لجَّـةٍ

مـن دجـلـة الـزرقـاء أو مـن دجـيـل

إلا أنه لما لم تساعده القافية أقام الدجال مقامه لتقارب معنييهما»[2].

وتتنوع الرخص الصرفية في القوافي بتنوع الغايات التي يسعى إليها الشاعر وهو يعدل عن الأصول إلى غيرها، لكنها تُرد كالرخص النحوية إلى نوعين اثنين يحددان الغاية من كل تغيير يلحق القافية: أولهما ضرورة صريحة يركبها الشاعر لإقامة الوزن كتثقيل المخفف، مثل ميم الأضخمِ في قول رؤبة: (ضخم يحب الخلق

---

(١) عبث الوليد: ص ١٦٤. والرواية المشهورة: «تواكلا». انظر الديوان: ص ١٦٠٤.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٢٤. وانظر بيت الدرعيات المشروح في: ص ١٨٢٣، والبيت المشار إليه في: ص ١٩٣٣.

الأضخمَّا)[1]، وكتخفيف المشدد في قول الراجز: (وابنًا لِصُوحَانَ عَلى دينِ عَلِيْ)، فقد «خفف الياء من عليٍّ، لما احتاج إلى ذلك»[2].

والثاني تَجَوُّزٌ يستسهله الشاعرُ لا لإقامة الوزن، ولكن لإقامة البناء النغمي الصوتي، كتنوين المقصور للتخلص من ألف الردف في قول أبي الطيب من قصيدة قوافيها مجردة:

آخـــرُ مـــا المَـــلْـــكُ مُـــعَـــزًّى بـــه
هـــــذا الـــــذي أثـــــرَ فـــــي قـــلْـــبـــه

فقد «جعل التنوين في قوله «معزًّى به» بمنزلة الحروف الصحاح لأنه موازنٌ لِلاّمِ في قلبه، ولو وقع في موضعه اسمٌ مؤنثٌ لا ينصرف نحو حبلى وسكرى لجاز صرفُه على الضرورة، فذلك لا يوجد في الشعر القديم إلا أنه جائز على القياس، ولا يوجد شعرٌ جاءت فيه سلمى ونحوها مصروفة، لأن ألف التأنيث في زنة التنوين فلا يحتاج إلى الصرف، ألا ترى أنه لا ضرورة تدعو إلى تنوين سلمى في قول الشاعر: (وكم من مهمه من دون سلمى...)، وإذا وقعت في مثل هذه القافية التي لأبي الطيب جاز تنوينها لتخرج من حال اللين إلى حال التنوين، وهو يقوم في هذا الموضع مقام ما صح من الحروف ولم يكن فيه لين»[3].

وعكس ذلك مع وحدة الغاية تغيير الحركة فرارًا من سناد الردف والحذو، كضم حاء «حَوْم» المفتوحة في قافية بيت علقمة السابق[4].

ويبدو من كثرة تجرؤ الشعراء على تغيير أبنية القوافي أن حقل الرخص الصرفية يسمح بأكثر مما يسمح به حقل الرخص.

---

(١) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥.

(٢) نفسه: ص ٩٢.

(٣) اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٦٦. وانظر ديوان أبي الطيب: ١/٣٣٥.

(٤) قوله: كأس عزيز من الأعناب عتقها ... لبعض أربابها حانية حُومُ. انظر رسالة الغفران:ص ٣٢٩.

النحوية، لكن تنبيه الشيخ على تفاوت ضروب التغيير من حيث خفتها وثقلها وقبحها، يدل على أنه كان يذهب إلى أن الاكتفاء بأخفها وأخفاها في الغريزة هو الاختيارالأسلم في بناء القوافي.

فتخفيف المشدد فيها جائز - لديه - عند الحاجة إليه، لكنه يكثرفي المطلق منها لثقله البين في السمع، وهروبًا من هذا الثقل آثروا[1] تسكين ياء النسب إذا وقعت في آخر البيت مخففةً، لأن تسكينها عند الوقف عليها يكون أسهل وأخف[2] في السمع، كما يتجلى من قول أبي العلاء في اللزوم:

سينسى كل ما الأحياء فيه

ويختلط الشامي باليماني[3]

وخلافًا لذلك يكثر تخفيف المشدد في القوافي المقيدة[4] لسهولته فيها، كقول لبيد:

من هداه سبل الخير

اهتدى ناعم البال ومن شاء أضلْ

فاللام في «أضل مشددة، وخففها في القافية تخفيفا لابد منه...»[5].

ومنه قول الشيخ:

طيف حمام زارني في الكرى

فمرحبًا بالطيف لما ألَمْ[6]

لكن هذه السهولة تصبح لديه شديدة بينة إذا اقترن التخفيف في نفس القافية بتغييرٍ آخر كالحذف في قول لبيد: (..بيديه كاليهودي المُصَلْ)، فقد أراد «المصلي فحذف الياءَ وخفف.

(١) شعر ابن أبي حصينة: ١١٣/٢.
(٢) نفسه: ١١٣/٢.
(٣) اللزوم: ٥٦٨/٢.
(٤) شعر ابن أبي حصينة: ١١٦/٢.
(٥) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٤.
(٦) اللزوم: ٤٨٦/٢.

وأشد منه قوله: (... رهط مرجوم ورهط ابن المُعَلْ)، يريد «المعلّى»، فحذف الألفَ وهي أوجبُ ثباتًا من الياء»[1].

وقريب من ذلك في البيان والشدة الجمع بين تخفيف المشدد وترك الإعراب، لأنهم «إذا تركوا حركة المعرب لم يضيفوا إليها تخفيف المشدد»[2].

ويجعل العلماء تشديد المخفف من الأساليب التي تجوز للشاعرعند الحاجة إليها كما قال الأسدي: (تَعَرُّض المهرةِ في الطِوَلِّ)، فقد أراد «الطولِ فثقَّلَ اللامَ اضطرارًا»[3]، وذلك ونظائره كالإفكلِّ والقسطلِّ - في رأي الشيخ[4] - من الضرورات الصريحة، ومجيئُها في الشعر يكون لديه في القوافي أقلَّ مؤنةً منه في الحشو، كما يفهم من قوله مؤولًا تشديد المخفف في حشوِ بيتٍ لأبي تمام قال فيه حسب رواية أبي العلاء:

أيــهـــا الــغـيــث حــيَّــهــلاً بمـغـدا
كَ وعــنــد الــسُّــرى وحـــين تــؤوب

فقد (شدد «حيَّهلّا»، ولا تعرف إلا مخففة اللام ... ويجوز أن يكون الطائي سمعها مشددة في شيء من شعر العرب، ولو كانت في قافية لجرت مجرى قوله: «كأن مهواها على الكلْكَلِّ»)[5]، إلا أن تشديد المخفف يظل لديه تغييرًا «ينكره السمع وتنفر منه الغريزة»[6]، لخروجه بالألفاظ عن حال العرفان كما خرجت عنه بالتشديد اللام المخففة في قول هميان في قوافي أرجوزته:

والــقــطــر عـــن مــتــنــيــه مــرمــعــلٌّ
وهـــو إلـــى الأرطــــــاة مــســتــظــلٌّ

---

(1) الصاهل والشاحج: ص ٤٤٥.
(2) اللامع العزيزي: ورقة ٢٦.
(3) ما يجوز للشاعر: ص ٦٥. وانظر: ص ١٠٧.
(4) انظر الصاهل والشاحج: ص ٤٧٨ - ٤٧٩.
(5) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٩٣. ورواية الديوان (١/٢٩٢): أيها الغيث حَيِّ أهلاً...
(6) الصاهل والشاحج: ص ٤٦١.

يقول: أصبح ليل لو يفعلُّ

حتى إذا الصبح بدا الأشعلُّ

ظل كسيفٍ شافه الصيقلُّ

فليس مراده في الأبيات الأخيرة إلا يفعلُ والأشعلُ والصيقلُ.

ومن أخف ضروب التغيير الصرفي في القوافي لديه تخفيف الهمزة لتصير وصلًا للروي، و«لا اختلاف في أن ذلك جائز، ومنه قول عبد الرحمان بن حسان: (يضجج رأسه بالفهر واجي)، فأصله واجئ بالهمز، ولكنه خفف لأجل القافية»[1].

ورغم حكم الشيخ بسهولة هذا التخفيف في السمع نبه على تفاوته باختلاف الحركة السابقة للهمزة، فكل همزةٍ في آخر الكلمة مفتوحٍ ما قبلها يجوز أن تُجعل إذا خففت ألفًا، وذلك بالوقف عليها وتسكينها، وإذا سكنت جاز النطق بها على حالها وجعلها ألفًا، فإذا كان ما قبلها مضموما ووقف عليها في مثل «لؤلؤ» فالأجود - لديه[2] -، أن ينطق بها على حالها، لأن ذلك أخف في السمع من جعلها واوًا وإن جاز ذلك، أما إذا كان قبلها كسرة ووقف عليها ساكنة في مثل يخطئْ فإن الأجود جعلها ياء بغير همزة[3].

ويكثر تغيير الهمزة في قوافي أبي العلاء كثرة يفسرها سهولة تخفيفها وتليينها في الغريزة، سواء سكنت في مثل قوله:

حرامٌ أن يراق نجيع قرنٍ

يجوب النقع وهو إلي لاجي

يهون علي والحدثان طاغٍ

أتنذرني الفوارس أم تفاجي[4]

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/١١٣.

(٢) نفسه: ٢/١٩٩.

(٣) نفسه: ٢/١٩٩.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦ - ١٧٣٩. وانظر قوله: ... بين الصراة والفرات يجتزي. سقط الزند/ شروح: ص ٤١٤.

أم حركت في مثل قوله:

كــنــي مــحــمــد نــسـبــي مــفــيــدي

ودادك والــهــوى أمــر بــــدي[1]

فالمراد بالبدي البديء أي العجيب، و«أبو العلاء لين الهمزةَ فيه»[2].

وإذا كان تغيير الهمزة الساكنة في حشو البيت بتحقيقها أو تخفيفها يعد من الجائز المطلق الذي لا علاقة له بالضرورة، لأن الوزن لا يتأثر بهذا التغيير سواء نطق بها محققة ساكنة أم لينت، فإن هذا الجواز في القوافي يكون مقيدًا باختيار وجه من الوجهين دون الثاني كما يتبين من تنبيهه على وجوب تفادي سناد الردف في قوله: «ولابد ههنا في الشأس من همز لأجل القافية»[3]، وكذا من تليينه همزة شأوه لتصير ردفا في قوله:

عــلــى أمم أنــــي رأيــتــك لابــسًــا

قـمـيـصًـا يـحـاكـي المــاء إن لـم يـسـاوهِ

وذاك لــبــاسٌ لــيـس يـجـتـابـه الـفـتـى

فـيـخـتـلـف الأهـــواء فـي بـعـد شـــاوه[4]

إن النتيجة الثابتة التي نخرج بها من تتبع مختلف أحكامه على ضرورات الحشو ورخص القافية أن أواخر الأبيات تحتمل من التغيير أكثر مما تحتمله أوساطها وأوائلها لأنها موضع الوقف، والوقفُ مَراحٌ إنشادي يتحلل عنده الشاعر - لرحابة حقل العدول فيه - من كثيرٍ من القيود التي يلزمه بها بناء الجملة الشعرية، ولخفاءِ جل ما يقترن بالوقف من تغييرٍ وسهولتِه وخفتِه، نجد الشيخ يميل إلى عد بعض

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٣.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٢٤.

(٣) رسالة الأخرسين/ رسائله/ إحسان عباس: ١/٥٧.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠٩. وانظر تفصيل الكلام على تحولات الهمزة في القوافي في ما تقدم: القسم الثالث.

المخالفات التي يجر إليها أساليبَ جائزة غير محسوبة من الضرورات، كنقل حركة الموقوف عليه إلى الساكن الذي قبله في مثل قول الراجز:

قد علمت بيضاء من بني فهِرْ

نقية الوجه نقية الصدِرْ

لأضربن اليوم عن أبي صخِرْ

يريد فهْرْ والصدْرْ وصخْرْ، وهذا لدى الشيخ يستعمل «في الوقف وليس بضرورة»[1].

وما يشكل في هذا الحكم أنه لا يعد هذا العدول ضرورة رغم أن الوزن لا يستقيم إلا به، أي رغم كونه ضرورة صريحة، وما نرجحه أن الشيخ أراد بقوله «وليس بضرورة» - إنْ لم يقصد أنه لغة للعرب - نفي القبح عنه، كأنه قال: ليس ضرورة قبيحة أو ليس تغييرًا قبيحًا، وذلك لسهولته في الغريزة وخفائه الناجم عن اقترانه بالوقف الذي يعد من بين أهم الأركان التي كان نظام الإنشاد الشعري يقوم عليها[2]، ويقوي هذا التفسيرَ أنه ينبه على قبح تحريك نفس الساكن إذا لم يكن الروي محلًا للوقف، كما يتضح من قوله: «فإذا أطلق حسب من الضرورات كما قال أوس بن حجر:

أبني لبينى لستم بيد

إلا يدًا ليست لها عَضُدُ

أبني لبينى إن أمكم

أَمةٌ وإن أباكم عَبُدُ

يريد: إن أباكم عبد، فحرك الباء بحركة الدال كأنه يريد الوقف ثم أطلق وبقيت الباء على الضم»[3].

(١) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٦ - ٤٦٧.

(٢) انظر كتاب سيبويه: ١٧٣/٤، والعمدة: ٣١١/٢.

(٣) الصاهل والشاحج: ص ٤٦٧.

فمصطلح ضرورة - إذن - يصبح في بعض أحكامه مرادفًا لصفة القبح، وإذا كانت القوافي تحتمل ما يكون في الحشو مستقبحًا، فإن الأولى بما يكون في الحشو مقبولًا أن يعد في القوافي - لشدة خفائه - مستحسنًا، والمستحسن لا يوصف بأنه ضرورة لأن الضرورة في أصلها منزلة بين الصواب والخطإ(١).

ومن التغييرات التي سَهُلَتْ لدى الشيخ حتى استُحْسِنَت قصرُ الممدود لأجل القافية، فذلك لديه ليس «بضرورة، لأن الشعراء في القديم والحديث اصطلحوا على أن يستحسن في القافية ما لا يستحسن في حشو البيت، كقولهم فعلْ وضربْ بالسكون..... ومثل هذا لا يسوغ في حشو البيت»(٢).

لكن ما يلفت النظر في منجزه الشعري أنه يخلو من بعض ما عده مخالفات مستحسنةً في القوافي كنقل حركة الروي المسكَّن إلى الساكن الذي قبله، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعده من بقايا نظام الإنشاد الذي كان القدماء يتذوقون الشعر من خلاله وينظمونه، لافتقارهم إلى الخبرة بقوانين الصناعة التي سيكتسبها المولدون والمحدثون، بعد أن تحولت الصناعات الفطرية في عصور الإسلام إلى صناعات ذات قوانين تحصل وتُكْتسب، وهو تحولٌ جعل الشاعر المُحْدَثَ في غِنىً عن كثيرٍ مما استجازه القدماء وإن خف وسهل.

إن التفاعل في الجملة الشعرية بين النظام النحوي الصرفي المعجمي، وبين النظام الإيقاعي العروضي ونظام القافية النغمي، هو القوة البنائية التي تستمد منها كل الأبنية اللغوية شعريتها، اكن هذا التفاعل يصبح في كثير منها تعارضًا لا يستطيع الشاعر تعديه إلا بمخالفة المعيار والعدول عن الأصل، مستجيزًا في كلامه

---

(١) بعض العلماء والنقاد يجعلها خطأ وعيبًا (انظر ذم الخطأ في الشعر: ص ١٧ و٢١، والصناعتين: ص ١١٤)، وبعضهم يجعلها وسطًا بين الصواب والخطأ، كما يتبين من إشارة أبي العلاء إلى أن «الشعراء ثلاثة: مصيب ومخطئ ومضطر». رسائله/ عطية: ص ١٠٤.

(٢) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٧٩/٢.

الشعري ما لا يجوز في غيره من الكلام، وقد جعل الشيخ اجتراء الشعراء على هذه الأبنية بتغييرهم إياها شاهدًا على ابتعاد الشاعر المجيد عن التكلف وعن عقم المعايير القياسية، وعلى اهتدائه بغريزته وحسه إلى حقل الشعرية الخصبة، لكنه حذر من المزالق الفنية التي يمكن أن يقع فيها الشعراء وهم يخالفون المألوف ويعدلون عن الأصول، وخصوصًا في ما يعتبر ضروراتٍ وزنيةً وجوازاتٍ مقومةً لأبنية القوافي، فالعدول الاضطراري لدى الشيخ مرحلة تتوسط بين طرفي الخطأ والصواب، وعلى قدر بُعْدِ أساليب العدول أو قربها من هذين الطرفين تتحدد قيمتها الفنية من حيث خفتها وسهولتها في الغريزة أو قبحها ورداءتها.

ولم تبتعد هذه الأساليبُ في منجزه الشعري عن طرف الصواب المألوف إلا بمقدار ما يسمح بإقامة بناء الوزن أوالقافية، دون تعدي الحد الذي كانت غريزته ترسمه له للفصل ما بين السهولة المستخفة المحتملة وبين الشدة المستقبحة المستثقلة، كما تبين من مختلف النماذج التي مثلنا بها لطريقته في العدول الشعري.

****

المبحث الثاني
النسق التعجيبي

أوضحت في مبحث سابق أن اهتمام أبي العلاء النظري بالأنساق البيانية والبديعية يبدو في مؤلفاته محدودًا بالقياس إلى العناية التي أَوْلاها للأوزان والقوافي، رغم استثمارِه الواسع لأساليبها في منجزه وحذقِه بقوانينها وأحكامها، كما تدل على ذلك إشاراته المقتضبة إليها وتأريخه العارض لمفاهيم المصطلحات المرتبطة بها.

وقد فسرنا هذا الإهمال النقدي المقصود بأنه كان رفضًا للتبويبات المدرسية التي تربك الغرائز، وتوهم من يحصل مضامينها من الكتب بأنه قادر على أن يصبح بتكلفه لها شاعرًا أو مترسلًا مجيدًا.

ويتضح من إشاراته المقتضبة إلى هذه الأساليب، ومن النصوص المتفرقة التي وقف فيها عند بعض أوجه مجيء الشعراء بها، أنه كان يؤثر اختزال المصطلحات العديدة التي وصف بها البلاغيون مختلف الفنون البيانية والبديعية في مصطلح واحد، هو «الصنعة» وما لحق بهذه اللفظة من المشتقات، سواء تعلق ذلك بالمعنى المدرك كقوله يشرح بيتًا لأبي تمام: «جعل الظلال مشرقات، وإنما الإشراق للشموس، وهذا من صنعة الشعر لأنه وصف الظلال بما توصف به الشموس»[1]، وقوله عن بعض استعاراته هو نفسه: (وقوله: «القاتل المحل»، في هذا البيت صنعة لأن السماء تحمر

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ٩٤. والمقصود قول الطائي: وظلالهن المشرقات بخرد ....

أفاقها من الجدب ...)[1]، أم تعلق بالأصوات والإيقاعات المسموعة كقوله مرجحًا رواية: (جرت له حبل الشموس الشموس) في بيت لأبي تمام لوضوح الجناس فيها: «فأما الذي يروي (جرت له أسماء حبل الشموس) فإنه يخلي هذا المصراع من الصنعة»[2].

وقد استعمل الشيخ مصطلح زخرف[3] للتلميح القادح إلى ما كان الشعراء يزينون به نظمهم من فنون بديعية بيانية كشفت له توبته الأخلاقية من الشعر عن زيفها، لكن لفظة «الصنعة» تظل في مختلف مصنفاته المصطلح النقدي الوصفي الذي اطرد تنبيهه به على بعض هذه الفنون في أشعاره وأشعار غيره، ولعل وصف شراح شعره لبعض أساليبه البديعية بأنها «إغراب في صنعة الكلام»[4] أو بما أشبه ذلك[5]، كان تأثرًا به في استعمال هذا المصطلح.

والطريف أن اسم الشيخ وجد له مكانًا بين أسماء علماء البديع رغم إهماله النظري لهذا الفن، فقد نسبوا إليه مصطلح الطاعة والعصيان، وذكروا أنه استخرج هذا النوع عند شرحه شعر أبي الطيب[6].

ويتضح من وصفه لهذه الفنون بأنها زخرف أنه كان يعدها زينة يضيفها الشعراء إلى كلامهم المنظوم، فالتزيين لديه أصل في كل بناء شعري قديما كان أم محدثًا، ولعل في استعمالهم مصطلح تحبير في وصف هذا البناء ما يدل على أن العرب كانت تعد تحسين الكلام بعد تمام فائدته عنصرًا فاعلًا في شعريته، لأنهم

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٨ أ/ تحقيق: ص ١٩. والمقصود قوله: القاتل المحل إذ تبدو السماء لنا ... كأنها من نجيع الجدب في أزر. س. ز/ شروح: ص ١٣٦. وانظر إشاراته إلى هذا الضرب من الصنعة في ضوء السقط: ورقة ٢٥ أ/ تحقيق: ص ٧٦، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/ ١٥٣، ٣٤١ و٣/٣٥٢.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٢٧٤.

(٣) انظر قوله في اللزوم: ١/١٦٥: بني الآداب غرتكم قديمًا ... زخارف مثل زمزمة الذباب. وانظر قوله في: ١/٣٢١ قد بالغوا في كلام بان زخرفه... وانظر: ١/٤٦٤، ورسالة الملائكة: ص ٩.

(٤) التنوير: ٢/٧٤.

(٥) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٥٨٧، ١٠٨٤.

(٦) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٣٠١، وتحرير التحبير: ص ٢٩٠ – ٢٩١، والبديع في نقد الشعر: ص ١٧٥.

كانوا «يشبهون الشعر بالبرد الموشى»[1]، وكان طفيل الغنوي يسمى «محبرًا لتحسينه الشعر»[2]، والتحسين تجاوز لغاية الإفهام في الكلام إذا كان شعريًا أو أدبيًا إلى غاية ثانية هي التعجيب[3]، وقد يتعارض التعجيب والإفهام فيكون الأولى ترك أولهما إذا أصبح يحول دون تبيُّن المخاطبِ المقصودَ من الخطاب، وحرصًا على تبين المقصود من بعض أجناس الكلام طلب داعي الدعاة من الشيخ أن يتخلى عن أسجاعه، «شحًا بالمعاني أن تظل بتتبعها»[4]، وحرصًا على الإبانة في زجر النابح تخلص الشيخ من السجع والزخرف البديعي في هذا الكتاب[5]، واكتفى بالأبنية اللغوية المضرسة حتى يرد الشبهة عن نفسه، ويقنع القارئ ببراءته من التهمة التي اتهمه بها من اعترض عليه في لزومياته ونسبه إلى فساد العقيدة[6].

ورغبةً في التلبيسِ المقصود على المتلقي وتقويةِ الاحتمالية الدلالية في كلامه، أكثر من السجع[7] وغيره من الأساليب التعجيبية احتماء بها من الأذى وكيد الخصوم، كما يتبين من قوله على من اتهمه بالطعن على العلماء وخطباء المساجد في بيت اللزوم:

أرى عـالـمًـا يشكو إلـى اللـهِ جهله

وكـم مـن بـرى يـعلو فيخطب منبرا

: «أما شكية العالم إلى الله جهله فهي مشهورة لا يدفعها غوي ولا رشيد ... وأما قوله: وكم من برى يعلو فيخطب منبرا، فإنه جعل «من» مع «البرى» – وهو التراب –

(١) شرح ديوان ابن أبي حصينة: ٢/٧٤ – ٧٥.
(٢) نفسه: ٢/١١١.
(٣) انظر الشفاء/ ضمن فن الشعر: ص ١٦٢ وما بعدها.
(٤) رسالته/ ضمن رسائل أبي العلاء/ إ. عباس: ١/١٣٩. وانظر معجم الأدباء: ٣/٢١٢.
(٥) إلا ما ندر، كتسجيعه الأنبياء/ الأولياء، ومخلوقا/ حقوقا، والغبي/ النبي. انظر: ص ٨ من الكتاب المذكور.
(٦) انظر زجر النابح: ص ١١١ – ١١٢ وغيرهما.
(٧) انظر معجم الأدباء: ٣/٢٠٢، حيث الإشارة إلى اعتذاره عن تسجيع كلامه، في رده على رسالة داعي الدعاة الذي قال في إحدى رسائله إلى الشيخ: «ثم إن قام من الشيخ نشطة لجواب أعفاني فيه عن قصد الأسجاع ولزوم ما لا يلزم، فإن ملتمسي فيه المعاني لا الألفاظ» معجم الأدباء: ٣/١٩٤.

مجانسًا لقوله في القافية «منبرا»، يريد واحد المنابر، وليس في هذا الكلام بحمد الله طعن على خطيب ولا غيره»[1].

فاحتجاجه بقصده إلى التعجيب بالمجانسة كان كافيًا لإبطال ما فهم من ظاهر كلامه، لأنه أراد للكتابة التعجيبية في لزومياته وبعض مصنفات مرحلة العزلة أن تكون تلبيسًا يفتح باب التأويل والاحتمال.

وخلافًا لذلك لم يكن الشيخ في أواخر حياته الشعرية يبدي هذا الحرص على الأساليب التعجيبية، عندما تكون مؤدية إلى مثل هذه المعاني المشبوهة عقديًا، فقوله في درعياته:

وتلك أضاة صانها المرء تبع
وداود قين السابغات أذالها

يحتمل أن تكون فيه لفظة القين مجانسة للقيل تجنيس مضارعة لو قال «صانها القيل تبع» مكان «صانها المرء»، إلا «أن الذي صرف عن ذلك أنه جعل داوود عليه السلام في مقابلة تبع، ثم وصف داوود بأنه قين السابغات، فلو وصف تبعا بأنه قيل لكان ذلك تعظيمًا لتبع وإهانة لداوود عليه السلام، وفي ذلك من البشاعة ما لا يخفى»[2].

أما مرحلة السقط فقد كان التعجيب فيها - لديه - الغاية الفنية الأولى من قول الشعر، ولذلك لم يكن يبالي بأن يجره غلوه في التصوير والتخييل الشعري إلى ما قد يعد كفرًا في غيره من الكلام، لأنه كان مقتنعًا بأن الشعر فن لا يجوده إلا الكذب.

ونقصد بذلك أن دلالات الفنون البيانية والبديعية في أشعاره تختلف باختلاف المراحل التي مر منها منجزه الشعري المتحول في حياته الطويلة، فهي في مرحلة

---

(١) زجر النابح: ص ١٠٣. وانظر بيت اللزوم في الديوان: ١/ ٤٩٠.

(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٢٧ - ١٩٢٨. وانظر بيت الدرعيات في: ص ١٩٢٧.

السقط والدرعيات مقصودة لذاتها باعتبارها اللغة التخييلية التي تقوم عليها شعرية الموزون المجود، وهذا ما يفسر بعدَها عن برودة التكلف وغلبةَ الانسجام عليها، أما اللزوميات فقد كان تكلف هذه الفنون فيها والإسراف في استعمالها السمة الغالبة على نظميتها، لأنه تعمد أن يأتي فيها للتجريب بكل أساليبها المعروفة والمسكوت عنها[1] والممكنة، وأن يجعلها كما أوضحت حاجزًا دلاليًا يحتمي به من كيد أعدائه، وثنياتٍ أسلوبيةً تضل فيها المعاني فتستعصي عن الأفهام، ويتعذر الاتفاق على أن هذا المعنى دون ذاك هو الذي قصد إليه من كلامه المنظوم.

ويسلك الشيخ كغيره من الشعراء إلى التعجيب سبلًا مختلفة ترد في مجموعها إلى ثلاثة مسالك كبرى تعد أصولًا للفنون البيانية البديعية، هي: المسلك الدلالي المعقول والصوتي المسموع والبصري المرئي.

وتتداخل هذه المسالك في الأبنية الشعرية متكاملة فتتفرع منها كل الأساليب البيانية البديعية التي يتشكل منها النسق التعجيبي، من خلال توليد علاقات عديدة غير متناهية، يتوزعها طرفان متناقضان اعتبرهما ابن سينا محركين لآليات التخييل الشعري وحيله هما المشاكلة والمخالفة.

وقد استعمل الشيخ لوصف بعض هذه العلاقات بعض مشتقات مصطلح المشاكلة في قوله: (والأشبه بمذهب الطائي ضم العين في «عكوب» ليكون مشاكلًا لضمة الراء في «ركوب»)[2]، وتبعه في ذلك شراح شعره فعد البطليوسي من مظاهر انتقاده للكلام قصده إلى المشاكلة[3] بين عناصره، وأوضح أنه جعل صبوحه صباحًا لبياضه في قوله:

---

(١) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ١١١، حيث يقترح الباحث تصنيفًا يحيط بجميع الظواهر الترصيعية حتى التي سكت عنها القدماء.

(٢) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٣٥. والمقصود قول الطائي: مزقت ثوب عكوبها بركوبها ... ش. ديوانه: ١/٣٤.

(٣) شرحه/ شروح: ص ٥٣٢.

ركبتَ الليلَ في كيدِ الأعادي
وأعددتَ الصباحَ له صَبوحا

تكميلاً «للصنعة وتتميمًا للمعنى وطلبًا لتشاكل الألفاظ»[1]، وفسر ذكر النون دون غيرها من حروف المعجم في قوله:

أنا من أقام الحرفَ وهي كأنها
نونٌ بدارك والمعالم أسطربان

هذا الحرف «أشكل بما ذكره من الأسطر»[2].

وقد ذكر البلاغيون المتأخرون المشاكلة باعتبارها فنًّا من الفنون البديعية، لكن تصنيفهم لمفهوم المصطلح[3]، واختلافهم في أبياته[4] وأمثلته، واستعمال بعضهم إياه في وصف فن آخر[5]، شواهد تدل على اضطراب[6] مفهومه الضيق لديهم، وعلى أن ترتيبه ضمن الفنون المعروفة كان نتيجة لرغبة بعض المتأخرين في التميز من سابقيهم[7] بالإكثار من المصطلحات، غير آبهين بأن غير قليل منها يحيل على مفاهيم ليس تحتها كبير أمر[8].

والمقصود من هذه الإشارة إلى تصور البديعيين المضطرب لمفهوم المشاكلة التنبيه على أن هذا المصطلح في معجم ابن سينا وأبي العلاء وشراح شعره، لم يكن يحيل على فن بعينه من فنون البديع، ولكن على الحقل الأسلوبي الرحب الذي يستطيع الشاعر داخله أن يصل إلى معظم هذه الفنون.

---

(١) شرحه/ شروح: ٢/ ٢٥٠. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.
(٢) نفسه/ نفسه: ص ١١١٨، وانظر: ص ٨٩١. وانظر بيت السقط في: ص ١١١٧.
(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٨١.
(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥٦.
(٥) انظر باب التعطف في تحرير التحبير: ص ٢٥٧، حيث يذكر أن قومًا سموه المشاكلة.
(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥٦.
(٧) انظر المثل السائر: ١/ ٢٤٦، ٢٥٢. وخزانة الحموي: ص ٢٢، ٢٥.
(٨) انظر خزانة الحموي: ص ٤١٧.

وإلى هذا الحقل الواسع لا إلى الفنون الفرعية يشير شراح السقط وغيرهم وهم يستعملون فضلًا عن المشاكلة مصطلحات أخرى كالمطابقة[1] والطباق[2] والمناسبة[3] ومراعاة النظير[4] والتوفيق[5]... ففنون التعجيب التي يمكن أن يأتي بها الشعراء غير متناهية[6] كما أوضح ابن سينا[7]، لكنها تنبع في معظمها من أسلوبين اثنين هما التشاكل والتخالف، والمسالك إليهما تتنوع كما أوضحت فتكون محسوسة أو معقولة أو مزيجًا من هذا وذاك، وبحسب تنوعها تتحدد طبيعة الأنساق التعجيبية في جمل أبي العلاء الشعرية، فتكون صوتية أو بصرية أو إيقاعية نغمية أو ذهنية، وقد يسرف في توظيف هذه الأنساق فيجمع بينها كلها في جملة شعرية واحدة.

وقد أدرك القدماء فاعلية النسق التعجيبي في جمله الشعرية فاتخذوها سبيلًا إلى التوثيق وتصحيح الأخطاء في حقول معرفية أخرى غير الشعر، كما يتبين من مثل قول ياقوت: «والضراح بيت في السماء... وهو البيت المعمور، والضريح لغة فيه، ومن قاله بالصاد غير المعجمة فقد أخطأ، ألا ترى إلى أبي العلاء أحمد بن سليمان المعري كيف جمع بين الضراح والضريح إرادة للتجنيس والطباق بقوله:

لقد بلغ الضراح وساكنيه
ثناك وزار من سكن الضريحا»[8]

---

(١) انظر التنوير: ٢/١٢٨، حيث يقول الخويي: «وأجاد المطابقة بين عاليت وعليان»، وانظر: ٢/٢١٦، حيث يشير إلى أنه طابق بين المعنة والأعنة. وانظر نقد الشعر: ص ١٨٥.

(٢) انظر معجم البلدان: ٣/ ٤٥٤ – ٤٥٥، حيث يذكر الحموي أن أبا العلاء جمع في بيت له بين الضراح والضريح «إرادة للجناس والطباق».

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٨٩١، وانظر: ص ١٥١٨.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨، وخزانة الحموي: ص ١٣١، ونزهة الجليس/ تعريف: ص ٣٦٢.

(٥) شرح الكافية للحلي: ص ١٢٨.

(٦) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٤ – ٢٩٦، حيث يجمع المؤلف أشتات هذه الفنون داخل منظومة الموازنات الصوتية في الشعر العربي من خلال منظور حديث مكنه من محاصرة مختلف هذه الأشتات.

(٧) فن الشعر: ص ١٦٤ – ١٦٥.

(٨) معجم البلدان: مادة الضراح: ٣/٤٥٤ – ٤٥٥. ونظير هذا قوله في رسالة له: «فرحم الله أبا يوسف لو عاش لفاظ كمدًا واحفاظ حسدًا»: رسائله/ عطية: ص ٤٨، فهو حجة لمن ذهب إلى أن فاظت روحه بالظاء لا بالضاد، وحجة لمن جعل الصواب «فاظ فلان» لا فاظت أو فاضت روحه. انظر لسان العرب: مادة فيظ.

لكن الشيخ في مثل هذه المشاكلة البديعية لم يكن يهدف إلى جعل أشعاره مرجعًا لمثل هذا التصحيح العلمي، لأنه قصدها لذاتها أي لوظيفتها التعجيبية.

أولًا - التعجيب الصوتي:

يعتبر هذا النوع من التعجيب بعد التصوير من أهم أركان التخييل في الشعر، وقد اختصت عصور المحدثين في تاريخ الشعر العربي بأنها عصور الولع بهذه اللعبة [1] التي كانت تقوم على تفعيل المسموع الشعري، بإبراز بعض عناصره من خلال التضخيم الكمي للسكون وللصوامت والصوائت طويلة وقصيرة، والتكرارُ سبيل الشعراء إلى هذا التضخيم.

لقد نصح الكلاعي الكاتب الناشئ بأن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني والألفاظ [2]، واحتج على قبح التكرار بأن نسب إلى أبي العلاء أنه قال: «فتكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حرام يُذام والثانية بسلٍّ حرام»[3]، لكن أصل كلام الشيخ الذي يشير إليه قوله في بعض رسائله: «وأقول بعد في إعادة اللفظ: إن حكم التأليف في ذكر الكلمة مرتين كالجمع في النكاح بين أختين، الأولى حل يرام والثانية بسل حرام»[4]، ومقصوده التحذير من الاختلال المنهجي الذي ينجم عن تناول القضية العلمية الواحدة مرتين في نفس المصنف، وقد ورد هذا التحذير في سياق كشفه عن الضعف الذي شاب كتاب إصلاح المنطق نتيجة إعادة المصنف فيه القول في ما سبق الكلام عليه، وهو ما يدل على أن قبح التكرار لدى الشيخ مقترن بوروده في المصنفات العلمية التي اشترط القدماء فيها الدقة والوضوح،

(١) انظر العمدة: ١٣١/١.

(٢) إحكام صنعة الكلام: ص ٢٣٣ و٢٥٧.

(٣) نفسه: ص ٢٥٧.

(٤) رسائله/ عطية: ص ٤٩.

وتوخي الفائدة[1] مع الاقتصار على الضروري، أما الكلام الشعري والبليغ عمومًا فالتكرار فيه لا يكون معيبًا إذا جعله الشاعر أو الأديب سبيلًا إلى بناء نسقية تعجيبية، كما يتبين من دفاعِ الشيخ عن تكرار الحطيئة لفظة هند في قصيدة له[2] خمس مرات، وردِّه ذلك إلى أنه من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها عيبًا لأنه كان يجد للتلفظ باسمها حلاوة[3].

إن معرفة الحيز الذي يشغله التعجيب بتكرار الأصوات في مذهب شاعرٍ ما يصبح لدى الشيخ وسيلة المتلقي إلى القراءة الفنية السليمة لأشعاره، لأن المعجم الشعري يصبح تابعًا له لا إلى الوظيفة الإفهامية، فقد استعمل أبو تمام لفظة «تبطحت» في شعر له[4] فلم يبدُ أبو العلاء عند شرحه للبيت مباليًا بأن يكون الطائي قد أراد «انبسطت» أو حلت بالأبطح، لأن الشاعر«إنما جاء بهذه اللفظة لمجانستها البطحاء»[5].

ويختلف الرواة في رواية قول نفس الشاعر: (للروم من ذاك الجِوار جُوار)، فيهمز بعضهم الجؤار ويخففه بعضهم، والأحسن لدى الشيخ «على مذهب الطائي أن تخفف همزة جؤار وتجعل واوًا، لأن الجؤار بالهمز ليس من لفظ الجوار الذي هو مجاورة»[6].

---

(١) يشترط الجرجاني الفائدة حتى في الجناس، لأنه كان يرى أن تكون المعاني هي المؤدية إلى التكرار الصوتي لا العكس. انظر أسرار البلاغة: ص ٤.

(٢) قوله: ألا طرقتنا بعد ما هجعوا هند ... وقد سرن خمسًا واتلأب بنا نجد

ألا حبذا هند وأرض بها هند ... وهند أتى من دونها النأى والبعد

وهند أتى من دونها ذو غوارب ... .

ديوانه: صادر، ص٣٩. وانظر سرالفصاحة: ص ١٠٣.

(٣) انظر سر الفصاحة: ص ١٠٣، حيث ينسب ابن سنان هذا الاعتذار إلى أبي العلاء.

(٤) قوله: ... لتبطحت أولاه بالبطحاء. ديوانه/ ش. د. أبي تمام: ١/ ١٠.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/ ١١.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/ ١٧٤. والمقصود قول الطائي: ... للروم من ذاك الجِوار جُوارُ. ش. ديوانه: ٢/ ١٧٤.

ويتضح من تتبع المصطلحات[1] التي عُرِّفت بها الأساليب المختلفة للتكرار كالتجنيس والترديد والتكرار والتعطف والتصدير ... أنها قابلة لأن تُرَدَّ كلها توسعا إلى مصطلح واحد هو الجناس.

ورغم أن المتأخرين مالوا إلى حصر التجنيس في ما اتفق ركناه لفظًا واختلفا معنى[2]، نلاحظ أن التصور البلاغي الأول لهذا الفن كان يرد إليه كل تكرار يؤدي إلى مجانسةِ الكلمة أختَها في تأليف حروفها[3] اتفقتا معنى أم اختلفتا، لأن جوهر التعجيب فيه هو التكرار الصوتي لا اختلاف المعنى، ولم يكن قدامة يعد من المجانس إلا ما اشتركت فيه المعاني على جهة الاشتقاق[4]، وهو ما يجعل كل فنون المشاكلة الصوتية التي فرعها العلماء من الجناس أو عدوها أبوابًا مستقلة مقصرة عنه[5] تعود إلى أصل واحد يمكن تسميته المجانسة الصوتية.

والغالب على هذه المجانسة أن ترد «في الكلام القصير نحو البيت من الشعر»[6]، وقد تمتد إلى بيت سواه لكن دون تباعد ما بين ركني التعجيب أو أركانه.

وتتنوع أساليب هذه المجانسة وتتفرع بحسب الكم الصوتي الذي يكرره الشاعر، والموضع الذي يظهر فيه أثر التكرار في البيت، ورتبة الأصوات المكررة داخل الكلمتين أو الكلمات، والمصدر اللفظي الذي تقتطع منه الحروف المكررة، والصيغة الصرفية المكررة، وعلاقة التماثل أو التقارب أو التباعد بينها.

---

(١) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٤٧٣ – ٤٧٩، وخزانة الحموي: ص ٢ – ٣.

(٢) انظر خزانة الحموي: ص ٢٥، والمثل السائر: ٢٤٦/١.

(٣) انظر الصناعتين: ص ٣٣٠.

(٤) انظر نقد الشعر: ص ١٨٦. وكان قدامة يسمي الجناس الصريح طباقًا. انظر نفس الصفحة.

(٥) انظر مثلًا خزانة الأدب: ص ١٦٤، حيث يقول الحموي: «والذي أقوله أن الترديد والتكرار ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعيتي».

(٦) الصناعتين: ص ٣٣٠.

وتبدو فاعلية كل هذه المؤثرات واضحة وقوية في المنجز الشعري العلائي لتوافر عاملين اثنين أديا إلى وضوحها وقوتها: أولهما إعجابه بمذهب صفيه أبي تمام وطريقته المبتدعة [1]، والثاني تحررُه في مرحلة العزلة من معايير التجويد والانسجام الشعري التي فرضها عليه تباديه في مرحلة السقط، وتفرغُه لتجريب كل الأساليب البديعية في لزومياته غير آبه بخروجه إلى ما كان يعد تكلفًا صريحًا.

ويكشف عن ولعه[2] المفرط بالتعجيب الصوتي فضلًا عن المنجز الشعري نفسه، وقوفه – رغم تعمده عدم الخوض النظري أو المدرسي في القضايا البلاغية – عند بعض أنواع الجناس الفرعية وذكره مصطلحاتها، وتعريفه بها تعريفًا يدل على خبرة نقدية مبكرة بمفاهيمها وكثير من أحكامها الدقيقة التي سيتباهى[3] البديعيون المتأخرون بإحاطتهم بها.

إن الغاية من تخفيف همزة الجؤار في بيت أبي تمام السابق[4] هي المجانسة، فإن ضمت جيم الجوار الذي هو اسم للمجاورة فالضم علامة لدى الشيخ على أن التجنيس «كامل، وإن كسرت الجيم فهو مخالف بالحركة لا غير»[5].

وهو يقصد بالتجنيس الكامل ما يسميه النقاد بالجناس التام، وهو «ما تماثل ركناه واتفقا لفظًا واختلفا معنى من غير تفاوت في تصحيح تركيبهما واختلاف حركتهما، سواء كانا من اسمين أو من فعلين أو من اسم وفعل»[6]، ويسمونه[7] مماثلًا إذا جاء في اسمين أو فعلين، ومستوفى إذا اختلفا.

---

(١) انظر تفصيل الحديث عن اصطفاء أبي العلاء لأبي تمام وإعجابه بطريقته الشعرية. ما تقدم: القسم الثاني.

(٢) انظر شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦١٤، حيث قول الشارح عن هذا الولع: «وأبو العلاء مولع بنحو ذلك أبدًا».

(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ١٥٠، وخزانة الحموي: ص ٢٥.

(٤) قوله: لما حللت الثغر أصبح عاليًا ... للروم من ذاك الجوار جوار. شرح ديوانه: ٢/١٧٤، وانظر ما تقدم.

(٥) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٤.

(٦) خزانة الحموي: ص ٣٠. وانظر شرح الكافية: ص ٦٤، حيث يعرفه الحلي بأنه «هو ما تماثل ركناه لفظًا وخطًا».

(٧) خزانة الحموي: ص ٣٠.

ويذكر الشيخ لنفس النوع اسما آخر في قوله في سياق آخر: «والأوتار الأولى جمع وتر القوس، والأوتار الثانية جمع وتر من الدحل، وهو تجنيس التساوي والتوافق»[1].

ويختص هذا الضرب لدى البديعيين بأنه «أكمل أصناف التجنيس وأعلاها رتبة»[2]، لأنه لا يتأتى إلا بتكرار مجموع الأصوات التي يبنى منها مسموع الركن الأول.

وقد أتى الشيخ بالجناس التام عفويًا غير مستكره في سقطياته، في مثل قوله[3]:

ولقد أبيتُ مع الوحوش ببلدةٍ

بين النعائم في نسيم نعائمأو قوله:

على أن قلبي آنسٌ أن يقال لي

إلى آل هذا القبر يدفنك الآل

ويعود إلى نفس العفوية في درعياته مع بعض الميل إلى الإسراف، كما يتضح من مجيئه به في عدة أبيات من نفس الأرجوزة ثلاثة أشطر منها متتالية هي قوله:

كالنقع والخيل تثير النقعا

أأترك الرجع وأبغي الرجعا

رد شبا النبع وخيل نبعا

جيب على ذي السمع يحكى السمعا

في الطبع منها أن تظن طبعا[4]

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٩.

(٢) شرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٣) انظر سقط الزند/ شروح/ على التوالي: ص ١٤٨٤ و١٦٨٧.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٣ - ١٨٦٦. وانظر: ص ١٥٢٩: نعام/ النعام، و١٥٤٩: أصمع/ أصمع.

أما في اللزوم فيتبين من كثير من المواقع التي اختارها الشيخ لمجانساته التامة أنه كان يتعمد أن يقوي به لعبة التعمية والتلبيس التي غلبت على الصياغة في قطعه اللزومية، وإن كان قد حاول أحيانًا التخفيف من شدة الالتباس بمثل قوله مجانسًا وموضحًا في آن واحد:

على الفرسين لا فرسي رهانُ
أو الجملين ليسا كالجمال[1]

وقوله:

إن تراعوا من المراعاة ربا
لا تراعوا بالروع من ذات رمض[2]

لكن هذا الايضاح نفسه لعبة يلعبها الشيخ - كما بينت من قبل [3] - ليزيد من حيرة المتلقي أمام ما لم يقرنه بالشرح من موزونه، كقوله مجانسًا في عدة أبيات من نفس القطعة:

طودان قالا: زل غفرانا
فنسأل الخالق غفرانا

الله أدرانا بأمر فما
نغسل بالتوبة أدرانا

والبغي أشرانا فألفيتنا
وكلنا يوجد أشرانا

نجران من قيظٍ وهم فمن
يغدو على مسجد نجرانا

---

(١) اللزوم: ٢/٣٤١. وانظر قوله في: ص ١٥٨: شجر الخلاف قلوبهم ويح لها ... غرضي خلاف الحق لا الصفصاف.

(٢) اللزوم: ٢/٩٥. وانظر لجوءه إلى مثل هذا التوضيح في بعض الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٤ وغيرها.

(٣) انظر ما تقدم عن التعمية والتصريح: القسم الثالث.

إن يفن بدرانا فنرجو الذي

أغنى ولا نسأل بدرانا

عمران مرا لكبير ولا

يترك للدامر عمرانا

غيران من حمد ومن عفةٍ

خير لمن ألفي غيرانا

نهمل أسرانا بأيدي الردى

ويدلج الليلة أسرانا

نيران لاحا في ظلام لنا

وقد لمحنا فيه نيرانا

مران: عيش وحمام فما

أغناه أن يحمل مرانا[1]

وما يلفت الانتباه في استعماله الجناس التام أنه يأتي به في الغالب مماثلًا زيادة في اكتماله، لكننا نجد في بعض أبياته ما يعد اكتفاء بالمستوفى منه كقوله:

لو كان غصنًا في المنابت ناضرًا

لألم يذبلُ يذبلُ ويلملم[2]

ولا يعد ذلك إخلالًا بشروط التام عند البديعيين، لأن جل القصد فيه عندهم «تماثل الركنين في اللفظ والخط والحركة، واختلافهما في المعنى سواء كانا من اسمين أو من غير ذلك»[3].

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣٣ - ٥٣٤.

(٢) نفسه: ٢/٤٠٩.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٠.

ورغم مجيئه بالمماثل والمستوفى في أشعاره، يظل هذا الجناس بنوعيه قليلا في أشعاره بالقياس إلى كثرة الأنواع الأخرى، ويفسر هذه القلةَ النسبية تعذُّرُ الوصول العفوي إلى المفردات التي تصلح - لتوافق لفظها واختلاف معناها - لأن تجعل التكرار جناسًا تامًا، وذلك لقلتها في اللغة العربية، وهي قلة تمنع من المبالغة في تكلف الوصول إليها لأنها تجر إلى التعسف المكروه.

لكن الملاحظ - رغم هذه القلة - أن الشعراء استطاعوا - متحايلين على البناء اللفظي - إغناء حقل التكرار الصوتي الكامل، بالخروج إلى نوع آخر من المجانسة المكتملة يُرَكِّبُونَ فيها من بعض الألفاظ أبنية يتوهمها السامع كلمات مستقلة.

فبعض المفردات مثل مساجد وسفرجل قابلة - كما أوضح الشيخ - لأن تقسم تقسيما يولد دلالات جديدة، فيؤخذ منهما «مسا» و«سفر»، ويكون لما تبقى منهما «معنى يتصرف في بعض الوجوه»[1]، بأن يجعل «جد» من وجد يجد، و«جل» من جل الأمر يجل بتخفيف اللام[2].

وقد يحتال الشعراء على بعضها بعكس ذلك فيجاورون ما بين بعض الكلمات المستقلة بحروفها ومعانيها، لتبدو أصواتها في السمع عند الإنشاد كأنها كلمة واحدة مجانسة جناسًا تامًا لأختها في البيت، المستقلة حقيقة ببنائها لفظًا ومعنًى، وذلك كما يتبين من قول أبي العلاء في بيت السقط وشرحه له في الضوء مسميًا[3] هذا الفن من الجناس:

مطايا مطايا وجدكن منازل
مَنَى زل عنها ليس عني بمقلع

(١) الصاهل والشاحج: ص ٥٠٢ - ٥٠٣.

(٢) نفسه: ص ٥٠٣.

(٣) يصرح ابن سنان بأن أبا العلاء هو صاحب هذه التسمية. انظر سر الفصاحة: ص ١٩٨، حيث قوله: «وسماه لنا مجانس التركيب».

فالفعل مطا «في معنى مد، اتصل بياء النداء فصار في لفظ مطايا جمع مطية، وهذا تجنيس التركيب»[1].

ويؤكد اطراد نفس التسمية في قوله يشرح بيت السقط:

ألفت خوص المطايا إن منكرة

إلف الغزال مقا ليتا مقاليتا

فمقا «الأولى من قوله: مقا ليتا في معنى جلاه، من قوله: مقاه يمقوه، واللِّيتُ: صفحة العنق. ومقاليتا الأخيرة وهي القافية كلمة واحدة، جمع مقلات وهي التي لا يعيش لها ولد. وهذا تجنيس التركيب»[2].

وقد استعمل البديعيون المتأخرون لتسمية هذا النوع نفس المصطلح[3]، بينما سماه بعضهم الجناس المركب[4]، وقِدَمُ الاصطلاح شاهدٌ على أن أحكامه في عصر الشيخ كانت واضحة للشعراء والبلاغيين.

وقد فرق بعض المتأخرين بين ما كان التشابه فيه لفظيًا وخطيًا وسموه متشابها[5]، وبين ما كان التشابه فيه لفظيًا فقط وسموه مفروقًا[6]، كما فرقوا فيه بين ما يسموه مرفوا[7] لكون أحد ركنيه كلمة مستقلة، وبين ما سموه تجنيس التلفيق أو الجناس الملفق، وهو لديهم «ما تماثل ركناه وكان كل واحد منهما مركبا من كلمتين فصاعدًا»[8].

---

(١) ضوء السقط: ورقة ٧٣ ب/ تحقيق: ص ٢٠٧. وانظر البيت في سقط الزند/ شروح: ص ١٥١٠.

(٢) ضوء السقط: ورقة ٧٧ ب/ تحقيق: ص ٢١٨.

(٣) أي جناس التركيب. انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٠.

(٤) خزانة الحموي: ص ٢٠ – ٢٣.

(٥) مثل قول الشاعر: ناظراه في ما جنى ناظراه ... أو دعاني أمت بما أودعاني. خزانة الحموي: ص ٢٢.

(٦) مثل قولهم: تهذيبها مع تهذي بها، وقولهم: القرائحا مع القَ رائحا. انظر خزانة الحموي: ص٢٢ – ٢٣.

(٧) انظر خزانة الحموي: ص ٢٣. ومثلوا له بقول الحريري: والمكر مهما استطعت لا تأته ... لتقتني السؤدد والمكرمه.

(٨) شرح الكافية للحلي: ص ٦٢، وخزانة الحموي: ص ٢٧. ومنه: خبروها بأنه ما تصدى ... لسلو عنها ولو مات صدا.

لكن هذا التفريع المدرسي لا يغير من كون القيمة الفنية لهذا التكرار فيه تظل صوتية خالصة يدركها السمع قبل العين والعقل، وهي خصيصة تجعل المسموع يلتبس على المتلقي فلا يستطيع معرفة نهايات بعض الكلمات.

وقد وجد الشيخ في التلبيس الذي يحدثه جناس التركيب ضالته فبثه في كثير من لزومياته ليزيد الملتبس التباسًا كما يشهد على ذلك قوله في إحداها:

أوانـــــي هـــمٌّ فـــألــقــى أوانـــي
وقـــد مـــر فـــي الـــشـــرخ والــعــنــفــوان

وضـــعـــت بـــوانـــي فـــي ذلـــةٍ
وألـــقـــيـــت لـــلـــحـــادثـــات الـــبـــوانـــي

ثـــوانـــي ضـــيـــف فـــلـــم أقـــره
أوائـــل مـــن عـــزمـــتـــي أو ثـــوانـــي

فـــيـــا هـــنـــد وان عـــن المـــكـــرمـــا
ت مـــن لا يـــســـاور بـــالـــهـــنـــدوانـــي

زوانـــي خـــوف المـــقـــام الـــنـــمـــيـــ
ـــم عـــن أن أكـــون خـــلـــيـــل الـــزوانـــي

روانـــي صـــبـــري فـــأضـــحـــت إلـــي
عـــيـــون عـــلـــى غـــفـــلات روانـــي(١)

لقد أتى الشيخ بهذا النوع من سقطياته غير مسرف وغير مقل، ووفر له الانسجام الذي يتطلبه التجويد لأنه أراد أن يجعله وسيلة إلى التخييل، وتَكَلَّفَهُ في اللزوم وأسرف في استعماله ليرضي ولعه به ويقوي التلبيس، لكن حظ الدرعيات منه كان جد قليل رغم أن عودته إلى التجويد فيها كان يقتضي أن يعاود كل أساليب التخييل التي استعان بها في السقط.

---

(١) اللزوم: ٥٧٩/٢. وانظر: ٣٦٩/١، و٣٦١/٢.

ويبدو أن نفسها البدوي المفرط وغلبة الغريب عليها أسبغا عليها من الغموض المعجمي ما جعلها في غنى عما يمكن أن يضيفه إليها الجناس المركب من إبهام.

ولعل كل ما جاء به فيها من هذا النوع قوله من مفروقه:

سرى حين شيطان السراحين راقد
عديم قرى لم يكتحل برقاد[1]

وقوله من متشابهه:

مسى ميزَ مجد غير منهدم الذرا
مساميرُ درع غير طائشة العزم[2]

ويعد الجناس المقلوب أو جناس العكس - مدرسيًا - الصورة الثالثة للتكرار الصوتي الكامل، لأنه عند البديعيين «هو الذي يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر من غير زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب، كقوله تعالى حكاية عن هارون: [خشيت أن تقول فرقت بين بني إسرائيل]»[3].

ويغلب المجيء به من الأبنية الثلاثية التي يتولد من تقليبها ألفاظ مستعملة، لذا يقل وقوعه في الشعر إلا أن يتكلف تكلفًا، وذلك لقلة الكلمات التي تسمح بتوليد المعاني من كل أوجه التقليب، وإلى هذا النوع يشير الشيخ[4] بمصطلح العكس في قوله:

وجـرمٌ في الحقيقة مثل جمرٍ
ولكن الحروفَ به عُكسنه

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٢.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ١٩٩٩.

(٣) خزانة الحموي: ص ٣٩. وانظر المثل السائر: ١/ ٢٦٠، حيث يجعل المؤلف الجناس المعكوس ضربين: عكس الألفاظ وعكس الحروف، ويذكر قسمًا آخر مستقلًا لا يسميه (١/ ٢٦٣) هو الذي يسميه البديعيون المقلوب. وانظر سورة طه/ الآية ٩٢.

(٤) انظر اللزوم: على التوالي: ٢/ ٥٢٥، و٢/ ٦٩.

وقوله:

وكـــذا الجــمــرُ مـثـلـه الـــرجــمُ قــد مـيــ

ـــــز بـــلـــفــظ مـــفـــيًّـــر مـــعـــكـــوس

والملاحظ أنه – رغم ولعه في لزومياته بتجريب مختلف الفنون البديعية وتكلفها – زَهدَ في هذا النوع فقل في شعره، والتفسير الذي نجده لذلك أنه كان يعتبر تغيير رتب الحروف في جناس العكس خلخلة تفرغ الأصوات من آثارها السمعية التي يحدثها التكرار في ضروب الجناس الأخرى، وتعطل فاعليتها فلا يدرك السمع جمالية تكرير الحروف في الركنين رغم إدراكه أثر التكرير في السياق الصرفي/النحوي التداولي.

وقد يستوقفنا مثل قوله في السقط:

مـــن الـــغـــر تـــراك الـــهـــواجـــر مـــعـــرضٌ

عـن الـجـهـل قــذافُ الـجـواهـر مـفـضـال[1]

وقوله في اللزوم:

مــــهـــا نـــــقـــاء لا مـــهـــا فـــــي نـــقـــا

ربـــــبن فــــي ظــــل قـــنــا أو ربـــــبن[2]

وقوله في الدرعيات:

رب بــحــرٍ لــلـبـحـر فـــي لـيـلِ هـيـجـا

ء أبـــا مـــقـــمـــرًا فَـــعُـــدَّ ثَـــمـــيـــرا[3]

وقوله:

فـــلا تـلـبـسـيـهـا أنـــت غـيـري بـاســلا

إذا مـت لـم يـحـفـل رداي وإبـســالـي[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٦٠.

(٢) اللزوم: ٢/٥٨٤.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٩.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٣٤. وانظر في (ص ١٨٣٥) قول الخوارزمي شارحًا: «تُلْبِسيها مع إبسال، من باب القلب».

لكن المجانسة بالقلب تظل رغم ذلك قليلة في منجزه الشعري.

وكان المفروض أن تكون الصورة الرابعة للجناس التام لدى البديعيين هي «الترديد» و«التكرار» باعتبارهما إعادة كاملة للفظ والمعنى، لكنهم عدوا إعادة المعنى فيهما إخلالاً بشروط الجناس فلم يلحقوهما به، وخصصوا لهما بابين صغيرين مستقلين.

ولم يستسغ الحموي اضطراره إلى متابعة سابقيه في الحديث عنهما فقال حاطًا من قيمتهما الفنية: «والذي أقوله: أن الترديد والتكرير ليس تحتهما كبير أمر، ولا بينهما وبين أنواع البديع قرب ولا نسبة، لانحطاط قدرهما عن ذلك، ولولا المعارضة ما تعرضت لهما في بديعيتي»[1].

ولا نجد لهذا الرفض ولتمييزهما من الجناس علة سوى كونهما لا يستدعيان أي مجهود للمجيء بهما، لأن المعني في ركنيهما لا يكون مختلفًا، والنظرُ إلى تغير المعنى طارئ على مفهوم الجناس كما أوضحت، لأن وظيفة التكرار فيه صوتية لا دلالية.

وكان الأولى عند إخراجهما من باب الجناس أن يجعلا فنًا واحدًا، لكن ميل البديعيين إلى التفريع والتقسيم قادهم إلى أن عدوا «اللفظة التي تكرر في البيت ولا تفيد معنى زائدًا بل الثانية عين الأولى، هي التكرار»[2]، فإذا أفادت فيه معنى زائدًا غير معنى الأولى سميت ترديدًا[3].

ومقصودهم تغير المعنى بتغير العلاقات النحوية التركيبية، لا الخروج إلى معنى جديد مستقل بحقله الدلالي.

ومن الترديد لديهم لفظة الجميل في قول أحد البديعيين:

له الجميل من الرب الجميل على الـ

ـوجه الجميل بترديد من النعم[4]

(١) خزانة الحموي: ص ١٦٤.

(٢) نفسه: ص ١٦٤.

(٣) نفسه: ص ١٦٤.

(٤) نفسه: ص ١٦٤.

وقد يكون الالتباس بين الترديد والتكرار شديدًا فيعجز هذا المعيار عن فكه، لكننا نستأنس به لنميزفي شعر الشيخ ما يعدونه ترديدًا مما يعدونه تكرارًا، فنذكر من ترديداته قوله في السقط:

فلا أخلف الدمع الذي فاض شأنها
دعاء لها بل أخلف النظم لآّل[1]

وقوله في الدرعيات:

تعوذ بي حليف التاج قدمًا
وفارس لم تهم بعقد تاج[2]

ومن ترديداته في اللزوم قوله مغيرًا معنى الزمان:

شر الزمان زمانٌ أشيب دالف
وصباه أنفس وقته وأجله[3]

وإذا كان البديعيون قد أفرغوا التكرار من قيمته الصوتية فقد جعلوا له غاية دلالية، هي «تأكيد الوصف أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض»[4]، ويبدو هذا التأويل النحوي/البلاغي[5] الذي يجعل كل تكرار لفظي تأكيدًا، ابتعادًا بالتكرار عن وظيفته التعجيبية وحصرًا له في حقل الإفهام والتداول، ولا ننفي كون التكرار يأتي في أشعار الشيخ أحيانًا للتأكيد[6] كقوله في اللزوم:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٢٣٨. وانظر قوله في: ص ١١٦٥: إذا طال عنها سرها لو رؤوسها ... تمد إليه في رؤوس عوالي.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٨.

(٣) اللزوم: ٢/٢٧٧.

(٤) خزانة الحموي: ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٥) انظر أسرار البلاغة: ص ١٢ و٤ - ١١، ودلائل الإعجاز: ص ٤٠١ - ٤٠٣.

(٦) انظر اللزوم: على التوالي: ٢/٢٥٥، و٢٥٣. وانظر: ٢/٢٦١.

ألـــكـــنـــي إلـــــى مـــن لــــه حــكــمــةُ

ألـــكـــنـــي إلـــيـــه ألـــكـــنـــي ألـــكْ

وقوله:

وإن إلـــــهـــــي إلـــــــه الـــســمـــا

ء ورب الـــــوهــــود، ورب الـــنـــبـــكْ

وقد يكون لمجرد الدلالة على ما تَعَدَّدَ حقيقةً كتعدد الرُّؤَى بتعدد ما تراه العين، وذلك في مثل قوله:

تـــــرى تـــنـــومـــهـــا وتـــــرى ثـــغـــامـــي

فـــتـــهـــزأ مـــن مُـــنَـــهْـــبِـــلَـــةٍ مـــســـنـــةْ[1]

لكن ذلك لا يغير من كون الشيخ يأتي به في غير قليل من أشعاره لإغناء الأصوات وتقوية فاعلية الترنم والإطراب في المنشد والمسموع، كقوله:

لـقـد زارنــــي طـيـف الـخـيــال فـهـاجـنـي

فـهـل زار هــذي الإبــل طـيـف خـيــال[2]

أو لتقوية مسموع بعض الحروف في سياق لعبة المخارج، كتقوية حاء «التفاح» مسموع حروف الحلق، لتُنَاغِمَ حروف التكرير والغنة والكافات وباقي الحروف في أبيات اللزوم:

يـــا آكـــل الـــتـــفـــاح لا تـــبـــعـــدَنْ

ولا يُـــقِـــمْ يـــــومُ ردًى ثـــاكِـــلَـــكْ

قـــال الـــنُّـــصَـــيْـــرِيُّ ومـــا قـــلْـــتُـــه

فـاسـمـعْ وشَـجِّــعْ فـي الـوغـى نـاكـلَـكْ

(١) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.

قــد كـــنـــتَ فـــي نهـــرك تــفــاحــةً

وكـــــان تـــفـــاحَـــك ذا أكـــلـــكْ

وحــــرفَ هـــاجٍ لُحْـــتَ فـيـمـا مـضـى

وطـــالمـــا تـــشـــكُـــلُـــه شـــاكـــلـــكْ[1]

ويسمي االشيخ التكرار الصوتي عندما يزيد أحد الركنين على الثاني أو ينقص عنه جناسًا مخالفًا[2]، ويدخل تحت هذه التسمية لديه كل أنواع التغيير الكمي التي تصاحب التكرار الصوتي، بدءًا من المخالفة بالحركات[3] الصرفية التي تعد أقربها إلى الجناس التام لخفائها.

والجناس المخالف بالحركات هو ما يسميه البديعيون المحرف، إذ المحرف لديهم «هو ما تماثل ركناه في الحروف وتخالفًا في الحركات، فيكون الشكل فارقًا بينهما»[4].

ومما خالف فيه أبو العلاء بالحركات فقط قوله في السقط:

وفـــي الـحـــي أعـرابـيـةُ الأصــل مـحـضـةٌ

مــن الـقــوم إعــرابـيــة الـقــول بـالـطـبـع[5]

وقوله في اللزوم:

وكـــم سَـــــــرَوَا عـــالـــمًـــا أولا

ومـــا سَـــــرُوَا فـمـتـى يـــســـروان[6]

---

(١) اللزوم: ٢/٢٥٢.

(٢) انظر ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٤.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/١٧٤.

(٤) شرح الكافية للحلي: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٤.

(٦) اللزوم: ٢/٥٨١. وانظر قوله في: ٢/٥٥٦:.. وهل يدوم على البَردين بُردان. وفي: ٢/٤٩٧:.. وكيف لها أن اللِجين لُجين.

ومنه في الدرعيات:

معابل الرمي عندها عبل

ملقى وسُحْم النصال كالسَّحَم[1]

وحكم هذا النوع في منجزه الشعري حكم الجناس التام.

ووصفَ الشيخ ما اختلف فيه عدد الحروف المكررة كالزئير والزار في بيت لأبي تمام[2] بأنه «تجنيس متقارب»، لوضوح المخالفة فيه دون تغطيتها على المشاكلة الصوتية، ويُعدُّ هذا الضرب من المخالفة أخصب حقول المجانسة الصوتية، لسهولة المجيء به وتنوع أساليبه تنوعا يجعلها لوفرتها تبدو غير قابلة للحصر، خلافًا لما سواها من ضروب الجناس التي قيد استعمالها بشروط لا يجوز الإخلال بها.

وتقترن سهولة الوصول إلى هذا النوع من التجنيس بسهولته في السمع، وخفته خفة تجعله من أنسب فنون البديع لمذهب التبادي الشعري الذي يقدم الانسجام الأسلوبي على الصنعة البينة[3]، وهذا ما يفسر كثرته في أشعار الشيخ، لا في اللزوم فحسب ولكن في السقط والدرعيات أيضًا، فالانسجام الذي يصطبغ به التجنيس المتقارب فيهما يجعل المتلقي يطرب للتكرار الصوتي الخفي بسمعه، دون أن يخطر بذهنه أن الشاعر قصد إلى جعله فنًا بديعيًا كما يتبين من مثل قوله في السقط:

فياليتني طارت بكوري إذ دنا

بكوري قطاة بالصراة لها وقط[4]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٦٠. وانظر في: ص ١٨٥٦: جِذْم/ جِذَم، وفي: ص ١٧٥٠: الأَيْم/ الأَيِّم.

(٢) قوله: واستيقنوا إذ جاش بحرك وارتقى ... ذاك الزئير وعز ذاك الزار. شرح ديوانه: ٢/١٧٤.

(٣) انظر مثلًا قول الحموي في الخزانة: ص ٣٠: «أما الجناس فإنه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ فإن كلًا منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة».

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٤٥. وانظر في: ص ١٦٠٦: يظللهم/ ظل، وفي: ص ١٢٣٨: المقسم/ القسيمة، وفي ص: ١٣٢٨: الثريا/ الثرى، وفي: ص ١٣٦٧: خلعن/ الخلع.

وقوله في الدرعيات:

وعصت من عواصف الحرب أمرًا
قبلته من شمأل وجنوب[1]

ويظهر نفس الخفاء في اللزوم، وقد يأتي به الشيخ مع ضروب المجانسة الصوتية البَيِّنَةِ فيزداد خفاء كما نجد في قوله:

مها نقاء لا مها في نقا
ربن في ظل قنا أو ربنْ
تذكرني راحة أهل البلى
أرواح ليل بخزامى هبنْ
وفي مزيج الراح أو في صريـ
ـح الرسل والعام جديب عبنْ[2]

وقد يكثر من المقاربة فيصبح التكلف بَيِّنًا كما بان في قوله:

قد آذنتنا بأمرٍ فادحٍ أذنٌ
وإنما قيل آذان لإيذان[3]

ويخص البديعيون هذا النوع من الجناس بمصطلح «الجناس المطلق»[4] تمييزًا له من المشتق، وذكر الحموي أن السكاكي وغيره – ومنهم أبو العلاء – سموه المتقارب لشدة «قربه من المشتق»[5].

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٨٥. وانظر في: ص ١٩٠١ – ١٩٠٢: أولاك/ ألوك.
(٢) اللزوم: ٢/٥٨٤ – ٥٨٥.
(٣) نفسه: ٢/٥٥٥.
(٤) خزانة الحموي: ص ٢٥.
(٥) نفسه: ص ٢٥.

وقد نبه بعض البديعيين على أن المشتق استعمال «غلط فيه أكثر المؤلفين وعدوه تجنيسًا»[1]، وليس الأمر كذلك لديهم[2] لأن معنى المشتق يرجع إلى أصل دلالي واحد، بينما الشرط في الجناس - لديهم - أن يكون أحد ركنيه مخالفًا للثاني في معناه، وهم يُخرجون بهذا القيد من باب الجناس كُلَّ أساليب التكرار التي يشتقها الشعراء من جذر معجمي واحد، كالجذر «جهل» في قول ابن كلثوم:

ألا لا يجهلنَّ أحدٌ علينا

فنجهلَ فوق جهلِ الجاهلينا[3]

لكن هذه التفرقة الاصطلاحية التي أدى إليها شغف البديعيين المتأخرين بتفريع المفاهيم والمصطلحات مما هو في الأصل باب واحد، لا تغير من كون ما يخصونه باسم المشتق يظل في شعر الشيخ من حيث وظيفته التعجيبية تكرارًا صوتيًا، لا يختلف من حيث أثره عن الجناس الذي يعدونه - مدرسيًا - فنًا مستقلًا بأحكامه، لذا لا يحس سمع المتلقي بأي فرق صوتي - في شعر الشيخ - بين ما يسمونه جناسًا متقاربًا أو مطلقًا، وبين ما يسمونه مشتقًا كما يتبين من قوله في سقط الزند:

وقد يقوي الفصيح فلا تقابل

ضعيفِ البرِّ إلا بالقبول[4]

أو قوله في الدرعيات:

على أناس من يعاشرهم

تعوزه فيهم عشرة المكرم[5]

(١) شرح الكافية للحلي: ص ٦١.

(٢) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦١، وخزانة الحموي: ص ٢٥.

(٣) جمهرة أشعار العرب: ١/ ٣٧٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤٦.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧١. وانظر في: ص ١٧٧٢: يملكها/ ملك، وفي: ص ١٧٧٣: مال/ الميل، وفي:ص ٢٠٠٣: السارحات/ سرحن، وفي: ص ٢٠١٤: صائب/ إصابته، و: مخطئ/ الخطأ.

ولا تختلف اللزوميات عنهما في التباس المطلق فيها بالمشتق كما يدل على ذلك قوله في إحداها:

وكـــل مـــلـــكٍ لـــك عـــبـــدٌ ومـــا

يـبـقـى لـك مـلـكٌ فـيـدعـى مـلـيـك[1]

وقد يشتد الالتباس فيستعصي تحديد نوع الجناس حتى على معيار البديعيين أنفسهم، كما استعصى ذلك في قوله:

فـالـرجـل لـلـرجـلـة والـكـف لـلْـ

ـكـفـة والـعـرنـين لـلـعـارن[2]

وقد أحس الخوارزمي بشدة التباس الفنين في شعر أبي العلاء، فنبه على ذلك بمثل قوله يوضح علاقة التكرار بالجناس الصريح في بيت السقط:

ويـأبـى ذبـاب أن يـطـور ذبـابـه

ولـو ذاب مـن أرجـائـه عـمـل الـرصـع[3]

: «وذاب مع النباب من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به»[4].

ويشير الشيخ إلى أن قول أ بي تمام: «عواص عواصم» في بيته المشهور[5] فرع من الجناس «يسميه أهل النقد تجنيس المقاربة، لأن اللفظين متقاربان ليس بينهما فرق إلا في الميم، وكذلك قوله: قواض قواضب»[6]، والمصطلح قريب من مصطلح «الجناس المتقارب» الذي استعمله لوصف ما كان التشاكل فيه مقصورًا على تكرار

---

(١) اللزوم: ٢/٢٥٢. وانظر في: ٢/٢٥٨: نبْت/ نبَت، و٢/٢٧٦: العقل/ العقال.

(٢) اللزوم: ٢/٥٧١.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٥٩.

(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٦٠. وانظر قوله في: ص ١٧٠٨: «و أرد مع تردي من التجنيس الذي يشبه المشتق وليس به».

(٥) قوله: يمدون من أيد عواص عواصم ... تصول بأسياف قواض قواضب. ديوانه: ١/٢٠٦.

(٦) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ١/٢٠٧.

بعض الأصوات، مع تغيير الزنة الصرفية كالزئير والزأر، لكن الشيخ يذكره في سياق التعريف العارض بما يسميه البديعيون الجناس المذيل، وهو لديهم «ما زاد أحد ركنيه على الآخر حرفًا في آخره وكان له كالذيل... ومثاله... هام وهامل»[1].

والملاحظ أن أثر هذا النوع من الجناس في السمع ألذ من التام، لوضوح الزيادة فيه بعد توهم٢٥ التطابق اللفظي بين الركنين، لذا يغلب فيه مجيء الحرف الزائد[2] في الركن الأخير حتى يكون مفاجأة للمتلقي بمسموع لا يتوقعه، لكنه مثل الجناس التام لا يكثر في الأشعار - إلا أن يتكلف - لقلة الألفاظ المُمَكِّنَة منه.

وقد جاء به الشيخ في سقطياته في مثل قوله:

أراك أراك الجِــــزْعِ جـفـن مُـهَـوِّم

وبُـعْـدُ الـهوى بُـعْـدَ الـهـواء المـجـزع[3]

كما جاء به في درعياته في مثل قوله:

كـــأن كـعـوبـهـا مـتـنـاثـراتُ

نـــوى قـسـبٍ يـرضـــخ لـلـنـواجـي[4]

فالنوى «مع النواجي تجنيس مذيل»[5].

ويبدو نظره إلى ما جاء به الطائي منه واضحًا في قوله في اللزوم:

رضـيـت بمـا جــاء الـقـضـاء مسلمًا

وضـــاع سـؤالـي فـي حـــواز حـــوازن

---

(١) شرح الكافية للحلي: ص ٦٣. وانظر خزانة الحموي: ص ٢٨.

(٢) الملاحظ أن البديعيين لا يعتدون بزيادة المد في إحصاء الحروف، لأنهم يقصدون بالزائد ما صح منها.

(٣) س. ز/ شروح: ص ١٥٠٦. وانظر: ص ٩٦٨، حيث قوله: كأنك لم تجرر قناة ولم تجر ... فتاة ولم تجبر أميرًا على حكم. وانظر إشارة الخوارزمي في: ص ٩٦٩ إلى أن قوله: تجرر مع تجر تجنيس مذيل.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٢. ومنه قوله فيها (ص ١٨٢٧): وتشبي شباة الرمح منها كأنها ... شبا وهي لينا من ترائب مكسال.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٣٣.

إذا أنــت أعـطـيـت الـغـنـى فـادخـر بـه

نــثــا وأرحـــــه مـــن خـــواز خـــــوازن[1]

ومثل هذا التصويت المطرب لا يتأتى إلا إذا انتهى أحد الركنين بألف بعدها حرفان، وكان آخرهما في الركن الأول معتلًا كعواص/عواصم وحواز/حوازن، لذا بدا قليلًا في شعر الشيخ رغم كثرته النسبية في بعض القطع اللزومية[2].

وعكسُ هذا النوع ما يسميه البديعيون «الجناس المطرف»[3]، وهو ما تكون «زيادته في أوله لتصير له كالطرف»[4] مثل الساق والمساق، ويسمى أيضًا الناقص والمردف... وفي تسميته اختلاف كثير[5].

وتأثير هذا النوع في السمع قريب من تأثير المذيل، إلا أن وقع المفاجأة يختفي منه ليحل محله ما يشبه التدارك أو التراجع المتمثل في النطق في أول الركن الثاني بما لم يرد في الأول، أو إسقاطه من الثاني بعد وروده في الأول، ومنه بيت السقط:

ســــلامٌ هـــو الإســــــلامُ زارَ بــلادكـم

فـفـاضَ عـلـى الـسـنِّـيِّ والـمـتـشـيِّـعِ[6]

وبيت الدرعيات:

كــــم أرقــــمـــــي مـــــن بـــنـــي وائـــــلٍ

مـــــوائــــلٍ فـــــي حـــلـــة الأرقـــــــــم[7]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٤٣.

(٢) نفسه: ٢/٥٤٥، حيث يجانس بـ: قوار/ قوارن، أوار/ أوارن، موار/ موارن، عوار/ عوارن. وانظر: ٢/٥٤٦.

(٣) التبس هذا النوع على بعض الباحثين فمثل له بالمذيل. لنظر البناء اللفظي: ص ٢٨.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٣٥، وشرح الكافية للحلي: ص ٦٤.

(٥) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٤، وخزانة الحموي: ص٣٥.

(٦) س. ز/ شروح: ص ١٥٤٥. ولنظر قوله في: ص ١٦٢٥: خدت بسواك الناقلاتك في الضحى ... بمشي سواك لا تجد ولا تمطو.

(٧) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩. وانظر مجانسته بـ: أضاة/ مفضاة، وهلالي/ إهلالي، في: ص ١٧٨٧ و١٨١٥.

ويبدو أن الوصول إلى هذا النوع من الجناس في الشعر أصعب من الوصول إلى المذيل، وهذا ما يفسر قلته في شعر الشيخ حتى في اللزوميات رغم غلبة التجريب والتكلف عليها، ومن هذا القليل فيها قوله:

زبنتنا عن درها أم دفرٍ
فصفوها بالحيزبون الزبون[1]

وقوله:

إن يكن أبْرَأَ القضاء الضنى فهْـ
ـوَ بَراني من بعد ما أبراني[2]

ولعل أقرب أنواع الجناس المخالف إلى التام بعد المحرف ما يسميه البديعيون «المضارع»، وهو لديهم ما أبدل[3] من أحد ركنيه حرف بغيره من مخرجه أو مخرج قريب منه كقول أبي العلاء في السقط:أأبغي لها شرًا ولم أر مثلهاسفائر ليل أو سفائن آلفالسفائر «مع السفائن تجنيس المضارعة»[4]، لاشتراكهما في المخرج لدى بعضهم[5] أو لتقارب مخرجهما. ومثله قوله:

أجارتنا أن صاب دارة قومنا
ربيعٌ فأضحى من منازلنا السنط[6]

فالمضارعة [7] في قوله الجارة مع الدارة. ومنه في اللزوميات:

(١) اللزوم: ٢/٥٧٦.
(٢) نفسه: ٢/٥٧٧. وانظر: ٢/٤٤٦، ٤٧٠، و٥٨٤، حيث يجانس بـ: العود/ الموعود.
(٣) انظر شرح الكافية للحلي: ص ٦٣، وخزانة الحموي: ص ٢٩.
(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٧١ – ١١٧٢. وانظر البيت في: ص ١١٧١. وانظر في: ص ٢٣٨: شكرن/ سكرن.
(٥) عند قطرب والجرمي وابن دريد والفراء. انظر خزانة الحموي: ص ٢٩.
(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٦٢٢.
(٧) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٦٢٣.

قل للمطاعيم تعصيهم ضيوفهم
إن المطاعين يمسون المطاعينا[1]

وينبه البديعيون على أن هذا النوع يلتبس بنوع آخر يشبهه هو المسمى «اللاحق»، وهو عندهم «ما أبدل من أحد ركنيه حرف من غير مخرجه»[2] كقول الشيخ في السقط:

لعل كراها قد أراها جذابها
نوائب طلح بالعقيق وضال[3]

أو قوله في الدرعيات:

فليس بمحض ترتغيه مبادرًا
ولا بغدير تبتغيه صوادي[4]

ويكثر هذا النوع نسبيا في أشعار الشيخ لسهولة المجيء به بإبدال أي حرف من حروف أحد الركنين، إذ «لا يشترط أن يكون الإبدال في الأول[5] ولا في الوسط[6] ولا في الآخر، فإن جل القصد الإبدال كيفما اتفق»[7].

وبعض العلماء يعده هو والمضارع نوعًا واحدًا يسميه تجنيس التصريف[8]، لكن اللاحق بعدم اشتراطهم فيه تقارب المخارج يظل متميزًا من المضارع بسهولة وقوعه في الشعر، لأن كل حروف العربية تكون فيه قابلة للإبدال خلافًا للمضارع، كما يتبين من مجيء أبي العلاء به في أكثر من ركنين في قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٥١٨.
(٢) خزانة الحموي: ص ٢٩.
(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٧٤.
(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١٥.
(٥) كقول الشيخ: كنجم الرجم صك به مريد ... فأبدع في إنجذام وانعراج. الدرعيات/ شروح: ص ١٧٣٧.
(٦) كقول الشيخ: يقضب عنه أمراس المنايا ... لباس مثل أغراس النتاج. نفسه/ نفسه: ص ١٧٢٧.
(٧) خزانة الحموي: ص ٢٩.
(٨) نفسه: ص ٢٩.

ألـفـت المـــلا حــتــى تـعـلـمـت بـالـفـلا

رنـو الـطـلا أو صـنـعـة الآل فـي الـخـدع[1]

ونجد نفس المجانسة الثلاثية في بيت اللزوم:

إنمــــا المـــــرء نــطــفــة ومــــداه

خــطـفـة لـيـس عـطـفـة حـــين يـمـضـــي[2]

وقد يسرف في التجنيس فيوهم المتلقي بأنه أتى باللاحق في أربعة أركان كما نجد في قوله:

فــالـخـنَّـس الـكـنَّـس الأفـــراد خـالـقـهـا

مـدبـر لاحـتـقـار الـخـنُـس فـي الـكـنُـس[3]

لكن لا يبدو من خلال تتبع اللزوميات التي جاء فيها بهذا النوع أنه خص هذا الديوان بزيادة كمية متميزة في استعمال اللاحق، ولعل سهولة وقوعه في الشعر جعلته لا يكلف نفسه عناء «تكلفه» فيها والإسراف في تجريبه.

إن تعداد هذه الأنواع المسماة باعتبارها ضروبًا من ضروب التعجيب الصوتي وفروعًا للمجانسة الصوتية التكرارية، لا يعني أنها تبنى دائمًا من العلاقة الثنائية أو الثلاثية البسيطة بين الأركان المشاكلة، ولا أنها تأتي في أشعار مستقلة بالبيت عن غيرها من أنواع الجناس، فقد يبني الشيخ مجانساته الصوتية على تعدد العلاقات بين أركان متشاكلة/متباينة تُكوِّن في مجموعها نوعًا من المجانسة، تكون فيه الأركان المختلفة عناصر تتناظر جذورها الاشتقاقية اللفظية كما تناظرت مشتقات «عنن» و«جدل» في بيت الدرعيات:

ولــيــســت بـالـمـعـنـة فـــي جـــدالٍ

وإن جـــدلـــت كـــمـــا جـــدل الأعــــنـــه[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٤٥.

(٢) اللزوم: ٢/٩٥. وانظر: ٢/ ٤٦١: فرس/ ضرس، و٢/٤٧٣: المال/ الحال.

(٣) اللزوم: ٢/٤٨.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٦. وانظر التنوير: ٢/٢١٦.

وقد تخرج الصورة الحرفية للقلب إلى صورة أخرى لفظية تعكس فيها مواقع الألفاظ داخل البيت عوض تقليب الحروف داخل الكلمة، وهي صورة يسميها ابن الأثير في سياق حديثه عما يشبه الجناس: عكس الألفاظ(١)، وقد سمى بعضهم هذا النوع التبديل(٢)، ومنه قول الشيخ في السقط:

فواعجبًا كم يدعي الفضل ناقصٌ

ووأسفًا كم يظهرُ النقصَ فاضل(٣)

وقوله في اللزوم:

ونحن بعلم الله من متحركٍ

يرى ساكنًا، أو ساكنٍ يتحركُ(٤)

وتدل عناية البديعيين بذكر الفروق الدقيقة بين أنواع الجناس على أنهم كانوا يهدفون إلى تبسيط قوانينه وأحكامه، لتمكين المولعين به من المجيء به على الصورة التي يكون فيها كل نوع مكتفيًا بنفسه غير ملتبس(٥) بغيره، لأن قدره لديهم ينحط إذا لم يكن صريحًا في نسبته إلى نوع واحد من الأنواع التي سموها، وقد عدوا ما لم يكن صريح النسبة منه مشوشًا، والمشوش لديهم «كل جنس تجانبه طرفان من الصنعة، فلا يمكن إطلاق أحدهما على الآخر»(٦).

---

(١) المثل السائر: ١/٢٦١، ومنه قولهم: شيم الأحرار أحرار الشيم. ووصف ابن الأثير هذا الفن بأنه ضرب له حلاوة وعليه رونق. وقد أخرج البديعيون هذا النوع من باب الجناس وخصصوا له بابًا مستقلًا مع عده فنًا رخيصًا بالقياس «إلى ما فوقه من أنواع البديع العالية». انظر خزانة الحموي: ص ١٦٢، وشرح الكافية للحلي: ص ١٤٥.

(٢) العمدة: ٢/٤. وقد ذكر ابن رشيق - حكاية عن أبي جعفر النحاس - إلى أن الكتاب يسمون هذا النوع التبديل، ولم ينسب التسمية إلى قدامة، أما ابن الأثير (المثل السائر: ١/٢٦١) والحموي (الخزانة: ص ١١٥)، فقد نسباها إلى قدامة.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٨.

(٤) اللزوم: ٢/٢١٧.

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ٢٥، حيث قوله: «وأما الجناس المطلق فلشدة تشابهه بالمشتق يوهم أحد ركنيه أن أصلهما واحد وليس كذلك ...»، والصفحة ٢٩، حيث قوله: «وأما اللاحق فقل من فرق بينه وبين المضارع ».

(٦) خزانة الحموي: ص ٢٧. انظر قوله في: ص ٣٦: «وقد تقدم أن الركنين إذا تجاذبهما نوعان من التجنيس ولم يخلصا لواحد كان الجناس مشوشًا». وانظر قول السكاكي: «وهاهنا نوع أخر يسمى تجنيسًا مشوشًا، وهو مثل قولك: بلاغة وبراعة». مفتاح العلوم: ص ٤٣٠

ويكشف التعارض بين ما تحمله التسمية من حكم معياري قادح في التشويش، وبين جودة بعض الأمثلة التي مثلوا بها[1] له، عن أن التداخل بين الأنواع تشكيلُ أسلوبي يجمع بين مَتْحِهِ من شعرية التعجيب الصوتي، وبين تمرده على التقسيم البديعي المدرسي الذي أراد أن يجعل لكل استعمال فرعي مصطلحًا ومفهومًا خاصين به، يحولان دون اشتهار بعض الأنواع «المشوشة» واعتبارها تجنيسًا.

وليس أدل على حرص البديعيين على صون المفهوم المدرسي الذي حصروا فيه أنواع الجناس، من دراستهم بعض الفنون[2] التي اعترفوا بالتباسها به في أبواب مستقلة عن بابه.

ولعل أحق الفنون البديعية التي أجمع النقاد على أنها تكسب الشعر أبهة ورونقًا وديباجة[3]، بأن يعد من الجناس الذي وصفوه بالمشوشِ التصديرُ[4] أو ردُّ الأعجاز على الصدور، لأنه النوع الوحيد من المجانسات الصوتية الذي يمكن أن يبنيه الشاعر من أي نوع أراد من أنواع الجناس التي سبق ذكرها إلا المقلوب[5].

والمصنفون[6] يفردون له بابًا خاصًا به لأنهم يذهبون إلى أنه يقع بتكرار اللفظ والمعنى[7]، لكن ابن الأثير الذي كان مقتنعًا بأن التصدير نوع من الجناس لم يتردد في تخطئة من عدوه فنًا مختلفًا عنه، كما يتبين من قوله متحدثًا عنه داخل باب التجنيس:

---

(١) كقول أبي تمام: ... ... في حده الحد بين الجد واللعب. شرح ديوانه: ١/٤٠.

(٢) مثل الترديد والتكرار والعكس والتصدير.

(٣) انظر العمدة: ٢/٣.

(٤) انظر الصناعتين: ص ٤٠٠، والعمدة: ٢/٣، وشرح الكافية: ص ٨٢ وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٥) لم أعثر في ما اطلعت عليه على مثال للتصدير المبني على القلب، ولعله لم يثر انتباهي لندرته.

(٦) انظر البديع لابن المعتز: ص ٢٥، والصناعتين:ص ٤٠٠ والعمدة: ٢/٣، وشرح الكافية: ص ٨٢، وخزانة الحموي: ص ١١٥.

(٧) انظر شرح الكافية: ص ٨٢، حيث يقول الحلي: «رد العجز على الصدر ... وله عدة ضروب، وهو عبارة عن أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها، أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحًا للبيت والأخرى ختامًا له». وانظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث يذهب المؤلف إلى أن الأكثر تكرار اللفظ والمعنى، ومفتاح العلوم: ص ٣٤٦، حيث يشترط السكاكي عدم التكرار.

«ورأيت الغانمي قد ذكر في كتابه بابًا – وسماه «رد الأعجاز على الصدور» – خارجًا عن باب التجنيس، وهو ضرب منه وقسم من جملة أقسامه كالذي نحن بصدد ذكره ههنا.... وليس الأخذ على المعاني في ذلك مناقشة على الأسماء، وإنما المناقشة على أن يُنَصِّبَ نفسه لإيراد علم البيان وتفصيل أبوابه، ويكون أحد الأبواب التي ذكرناها داخلًا في الآخر فيذهب عليه ذلك ويخفى عنه، وهو أشهر من فلق الصباح»[١].

إن التصدير مجانسة صوتية مرنة لا تمتلك صورة لفظية خاصة بها لأنها تأتي كما أوضحت من أنواع الجناس الأخرى، ولذا «لم يذكروا فيه فرقًا»[٢]، وكل ما يميزه عنها موقعه من البيت لأنه مخصوص بالقوافي[٣] حيث يقع ركنه الأخير كما يفهم من وصف ابن المعتز لأنواعه[٤].

أما ركنه الأول فيكون – حسب تحديد ابن المعتز لمواقعه – في أول البيت[٥]، أو في آخر قسيمه الأول[٦]، أو في أي موضع سواهما[٧]، وقد اعترض ابن أبي الإصبع والحموي بعده على ابن المعتز في تعريفه للقسم الثالث، لأنه لم يقيد مجيئه بالصدر الذي تشير إليه التسمية في رأيهما[٨].

ويدل مجيء بعض الشعراء بالركن الأول في أول العجز نفسه على أنهم فهموا من تعريف ابن المعتز للنوع الثالث ومن تمثيله له بقول الشاعر:

---

(١) المثل السائر: ١/٢٥١ – ٢٥٢.

(٢) العمدة: ٢/٣.

(٣) العمدة: ٢/٣. وقد خصه الحلي بالعجز دون أن يقيده بالقافية. انظر شرح الكافية: ص ٨٢.

(٤) انظر البديع: ص ٤٧ – ٤٨، حيث يقول ابن المعتز: «وهذا الباب ينقسم على ثلاثة أقسام ضمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول.. ومنه ما يوافق آخر كلمة منه أو كلمة في نصفه الأول ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه».

(٥) كقول الشاعر: سريع إلى ابن العم يلطم وجهه ... وليس إلى داعي الندى بسريع. خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٦) كقول الشاعر: يلفى إذا ما كان يوم عرمرم ... في جيش رأي لا يفل عرمرم. نفسه: ص ١١٥.

(٧) كقول الشاعر: سقى الرمل صوب مستهل غمامه ... وما ذاك إلا حب من حل بالرمل. نفسه: ص ١١٥.

(٨) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧، نفسه: ص ١١٥.

عـــمـيـد بـنـي ســـلـيـم أقـــصـدتـــه

سـهـام المـــوت وهـــي لـــه سـهـــــام[1]

أنه ليس مخصوصًا بصدر البيت وحده، لأن المراد بلفظي صدر وعجز في التسميةِ السابِقُ والمتأخرُ أوالأول والأخير، كما يستشف من استعمال نفس المصطلحين في حديث العروضيين عن المعاقبة[2]، وقد اقترح ابن أبي الإصبع[3] أن يسمى القسم الأول تصدير التقفية، والثاني تصدير الطرفين، والثالث تصدير الحشو.

ويفهم من كلام الحموي أنه كان يجد هذا النوع من التكرار الصوتي – خلافًا لما وصفه به ابن رشيق[4] – فَنًّا سهل المأخذ نازلًا عن قدر غيره من الفنون، إلا أن يضيف إليه مستعملُه نكتة أدبية يزداد بها بهجة[5].

ولا يبدو أن الشيخ كان يجد التصدير عديم الرونق كما صوره الحموي، فغزارته في أشعاره تدل على أنه كان يعده من أنسب المجانسات الصوتية للتعجيب، وإن كان قد جعل الإسراف في استعماله في اللزوميات خروجًا مقصودًا من الانسجام إلى التكلف.

وقد استعمل الشيخُ المشهورَ من أنواع التصدير، فجاء بما سماه ابن أبي الإصبع بتصدير الطرفين في مثل قوله في السقط:

أذال الجـــري مـــنـــه زبـــرجـــديًّـــا

ومـــا حـــق الـــزبـــرجـــد أن يـــذالا[6]

وقوله في اللزوم:

---

(١) البديع: ص ٤٨.

(٢) انظر العقد الفريد: ٤٢٩/٥، حيث قول ابن عبد ربه: «فما عاقبه ما قبله فهو صدر، وما عاقبه ما بعده فهو عجز». وانظر العيون الغامزه: ص ٣٣.

(٣) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧ نقلا عن خزانة الحموي: ص ١١٥.

(٤) انظر العمدة: ٣/٢، حيث يصفه بأنه فن «يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ويكسوه رونقًا وديباجة ويزيده مائية وطلاوة».

(٥) انظر خزانة الحموي: ص ١١٥، حيث قوله: «هذا النوع أعني التصدير ما برحت السهولة نازلة بأكناف أذياله ...».

(٦) سقط الزند/ التنوير: ٢٦/١. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ١٨٦، ١٩٦، ١٩٨، ٢١٠، ٢١٨.

عـــزيـــزان بـــالـــلـــه الـــــذي لـــيـــس مـثـلـه

يــــــذلان فـــــي مـــــقـــــداره ويــــعـــــزان[1]

ومنه في الدرعيات:

مـــسـفـــر الـــوجـــه لـــلـــقـــريـــب ولـــلـــجـــا

نـــبِ إنْ جـــانِـــبٌ أَخَـــــبَّ الـــسـفـيـرا[2]

كما جاء بما أسماه تصدير التقفية كقوله في السقط:

وأبـــــصـــــرت الـــــنـــوابـــــل مــــنـــــه عــــدلاً

فـــأصـــبـــح فـــي عـــوامـــلـــهـــا اعـــتــــدالا[3]

وقوله في اللزوم:

ســـــررت بـــــه إذا قـــيـــل أعـــطـــيـــت فـــارسًـــا

ومـــــا هـــــو إلا ضـــيـــغـــم لـــــك فـــــارس[4]

ومثله في الدرعيات:

كــــــأنـمـــــا حـــــربـــــاؤهـــــا عـــــائـــــم

فــــــي لجَّـــــــةٍ ســـــالمـــــة الـــــعـــــوم[5]

أما ما سماه بتصدير الحشو فقد كان عدم اقتران ركنه الأول بموقع محدد من البيت سببا في كثرته وغلبته في أشعار الشيخ على ما سواه من أنواع التصدير، ومنه قوله في السقط:

---

(١) اللزوم: ٥٤٠/٢. وانظر: ٤٨/٢، ٤٩، ٤٥٨.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٧١. وانظر: ص ٢٦١.

(٤) اللزوم: ١٤/٢. وانظر: ٤١/٢.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٠. وانظر: ص ١٧١٢.

ومـــن يــك ذا خــلــيــلٍ غــيــر ســيــفٍ

يـــصـــادف فـــي مـــودتـــه اخـــتـــلالا[1]

وقوله في اللزوم في قطعة كاد يصدر كل أبياتها:

الـــلـــه أدرانـــــــا بـــأمـــر فــمــا

نــغــســل بــالــتــوبــة أدرانـــــا

والـــبـــغـــي أشـــرانـــا فــألــفــيــتــنــا

وكـــلـــنـــا يـــوجـــد أشـــرانـــا

إنـــــي حـــــي ران ذنـــبـــي عـــلـــى

قــلــبــي فــمــا أنــفــك حــيــرانــا

إن يــفــن بـــدرانـــا فــنــرجــو الـــذي

أغـــنـــى ولا نـــســـأل بـــدرانـــا

نــهــمــل أســـرانـــا بــأيــدي الـــردى

ويـــدلـــج الـــلـــيـــلـــة أســـرانـــا[2]

وقوله في الدرعيات:أعاذل طالما أتلفت ماليولكن الحوادث أتلفتني[3]

وقد يكون موقع التصدير الحشوي قريبًا من أول البيت فيعد بمثابة تصدير الطرفين كقوله في السقط:

يــا ســاهــر الــبــرق أيــقــظ راقــد الــســمــرِ

لــعــل بــالــجــزع أعــوانًــا عــلــى الــســهــرِ[4]

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٥. وانظر: ص ١٧٣، ١١٢.

(٢) اللزوم: ٢/٥٣٣ – ٥٣٤. وانظر: ٢/٢٥٦، ٢٦٨، ٣٤٠، ٤٤٣.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٧١١. وانظر: ص ١٧٥٠.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤، وانظر الدرعيات: ص ١٧٤٩ و١٧٥١.

أما تصدير الحشو الذي وصف ابن أبي الإصبع تعريف ابن المعتز له بأنه مدخول[1]، لأنه وصفه بأنه يأتي في أي موضع ولم يقيد مجيئه بالصدر وحده، فيدل تردده في شعر الشيخ على أن ابن المعتز قصد وهو يُعَرِّفُ القسمَ الثالثَ بأنه ما وافقت (آخرُ كلمةٍ فيه بعضَ ما فيه»[2]، أنه يأتي في حشو البيت مطلقًا دون تخصيص صدر البيت بذلك دون عجزه[3]، فقد أتى به الشيخ في أول العجز في مثل قوله:

يـــغـــادرن الـــكـــواعـــبَ حـــاســـراتٍ

يـنـلـن مـــن الـــعـــداة مـــن اسـتـنـالا[4]

وقوله في اللزوم:

ومـــن يـسكـن الأمـصـار لا يـعـدم الأذى

بـإبـلـيـس مـشـفـوعًـا بمـثـل الأبـالـس

يـســاور أســـدًا مـــن غـــواة مـســاور

وطـلـس ذئـاب مـن رجـال الـطـيـالـس[5]

ومنه في الدرعيات:

إن تـــردهـــا الـــقـــنـــاة فـــهـي فـنـاة

نمـــــرًا صـــادفـــت لا نمـــيـــرا[6]

كما أتى به في حشو العجز في مثل قوله في السقط:

ولـــــولا غـــيـــرة مـــــن أعـــوجـــي

لـبـات بــري الـغـزالـة والـــغـــزالا[7]

---

(١) انظر تحرير التحبير: ص ١١٧.

(٢) انظر البديع: ص ٤٨.

(٣) كما يتبين في المثال الذي ورد فيه التصدير في أول العجز وآخره. انظر ما تقدم، والبديع: ص ٤٨.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢.

(٥) اللزوم: ٢/٤٤. وانظر: ٢/١٤، ٤٥، ٣٨١، ٥١٣.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٨، وانظر: ص ١٩٧٠.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٥، وانظر: ص ٧٣ و١٧٧ و١٨٨.

وقوله في اللزوم:

وحـــادثـــة أمـــا الـــثـريـــا بـعـبـئـهـا

وأيـــنـــقـــهـــا والمـــــرزمــــــان فــــرزم[1]

وقوله في درعياته:

وقـــد أقـــــود الـــطـــرف مـــســتـــأسـدًا

رائــــــد بـــقـــل مــــــرة أو بـــقـــيـــل[2]

وقد أكد السكاكي ضمنيًا خبرة أبي العلاء بأساليب التصدير ومواقعه حين جعل له خمسة مواقع لا ثلاثة كما زعم ابن أبي الإصبع، هي «صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه»[3].

ويتضح من تتبع مختلف أساليب التصدير في شعر الشيخ أنه كان يعتمد على خبرته الشعرية لتشكيل الأصوات لتنويعه وإغناء صوره الصوتية والموقعية من خلال الزيادة في عدد أركانه بإيقاعه – فضلًا عن القافية – في أول الصدر وآخره كقوله:

عـــلـــــوٌّ زائـــــــــد بـــــأبـــــي عـــلـــيٍّ

أتـــــاك بـــفـــضـــلـــه الـــلـــــه الـــعـــلـــي[4]

أو في أوله وأول العجز كقوله:

---

(١) اللزوم: ٣٨١/٢. وانظر: ٤٧٢/٢، ٥٥٥، ٥٧٦.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨.

(٣) مفتاح العلوم: ص ٤٣٠ – ٤٣١، حيث يقول السكاكي: «ومن جهات الحسن رد العجز إلى الصدر، وهو أن يكون إحدى الكلمتين المتكررتين أو المتجانستين أو الملحقتين بالتجانس في آخر البيت والأخرى قبلها في أحد المواضع الخمسة من البيت وهي: صدر المصراع الأول وحشوه وآخره، وصدر المصراع الثاني وحشوه، كما إذا قلت:

مشتهر في علمه وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر

في علمه مشتهر وحلمه ... وزهده وعهده مشتهر

في علمه وحلمه وزهده ... مشتهر وعهده مشتهر

في علمه وحلمه وزهده ... وعهده مشتهر مشتهر

وتقتضي القسمة الحماسية زيادة البيت الآتي بعد الثاني: في علمه وحلمه مشتهر ... وزهده وعهده مشتهر.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٤.

أَعِيلُ فيها كأخي لِبْدَةٍ

عائلِ شِبْلين حليفٍ لِعَيْلْ[1]

أو من خلال جعل الركن الواحد موزعًا بين موقعين: آخر الصدر وأول العجز، كقوله في اللزوم:

كيف للجسم أن يكون إذا أبْـ

ـلسَ إلفي العقاب إحراقَ بُلْس[2]

وقوله في الدرعيات:

إن يبت مضجعي بنجْـ

ـدٍ كمُلقى النجاد[3]

وإذا كانت الزيادة في أركان التصدير تعتبر تضخيمًا لفاعليته الصوتية، فإن الشيخ اختار في بعض أبياته الحد من هذه الفاعلية مخفيًا المجانسة بالمخالفة بين بعض الأصوات المتقاربة كالعين والهمزة في قوله:

إذا بصرَ الأمير وقد نضاه

بأعلى الجوِّ ضنَّ عليه آلا[4]

أو مغيرًا موقع الركن الأخير بنقله من القافية إلى ما قبلها كما نجد في قوله:

أمنتها نفسي علي فلم تمْـ

ـس كذات الغُوَيْرِ أمْنَتْ قصيرا[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٦.

(٢) اللزوم: ٢/٦٦.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٤٥.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٣.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٧٩.

وهذا عند الحلي تصدير، لأنه لم يقيد موقع الركن الأخير بالقافية كما يفهم من قوله معرفا هذا النوع: «وهو عبارة أن يأتي الشاعر بكلمة في صدر البيت متقدمة أو متأخرة، ثم يأتي بها بلفظها ومعناها أو بما تصرف من لفظها في عجزه. وأحسنه ما كانت اللفظة افتتاحا للبيت والأخرى ختاما له..»[١].

ولعل من أطرف ضروب المشاكلة ما يمكن أن نسميه بالتعجيب الصوتي غير الملفوظ، لأن الشاعر يعتمد في إيقاعه على علاقة الترادف التي تسمح للمتلقي بأن يحقق بنفسه المجانسة، من خلال استحضاره ذهنيا ملفوظ الكلمة الغائبة المرادفة لأختها المثبتة في البيت.

وقد خفي هذا الفن للطفه عن كبارالبلاغيين فلم يذكروه[٢]، وأسماه من وقفوا عنده «الجناس المعنوي»[٣]، وجعلوه نوعين: أولهما تجنيس الإضمار، «وهو أن يضمر المتكلم ركني التجنيس، ويذكر ألفاظًا مرادفة لأحدهما، فيدل المظهر على المضمر»[٤]، فإن تعذر المرادف «أتى بلفظ فيه كناية لطيفة تدل على المضمر بالمعنى»[٥].

والثاني تجنيس الإشارة، «وهو ما أضمر أحد ركنيه»[٦]، ويفسر الحموي مجيئه في الشعر دون النثر بأن «الشاعر يقصد المجانسة في بيته بين الركنين من الجناس فلا يوافقه الوزن على إبرازهما، فيضمر الواحد ويعدل بقوته إلى مرادف فيه كناية تدل على الركن المضمر، فإن لم يتفق له مرادف الركن المضمر يأت بلفظة فيها كناية لطيفة تدل عليه...»[٧].

---

(١) شرح الكافية: ص ٨٢.

(٢) انظر خزانة الأدب: ص ٤١، حيث قول الحموي: «ولم يذكره الشيخ جلال الدين القزويني في التلخيص ولا في الإيضاح، ولا ذكره ابن رشيق في العمدة، ولا زكي الدين بن أبي الأصبع في التحرير، ولا ابن منقذ في كتابه ».

(٣) انظر شرح الكافية: ص ٦٨، وخزانة الحموي: ص ٤١.

(٤) شرح الكافية: ص ٦٨، وخزانة الحموي: ص ٤١.

(٥) خزانة الحموي: ص ٤١.

(٦) شرح الكافية للحلي: ص ٧٠ – ٧١.

(٧) خزانة الحموي: ص ٤٢.

ويمكن أن نوضح المقصود بهذا النوع من الجناس الصوتي الذي يسمع دون أن يكون ملفوظًا، من خلال التبيان الآتي:

عين ← جناس صوتي غير مسموع ← عين

☐ ترادف　　　　ترادف ☐

نبع ← الملفوظ المسموع ← مقلة　　　التجنيس المعنوي

البيض

☐ ترادف

البيض (النساء) ← الملفوظ المسموع ← السيوف

وقد وصف البديعيون هذا النوع من الجناس بأنه «طُرفة من طرف الأدب عزيز الوجود»[1] لصعوبة مسلكه، وحاجة الشاعر فيه إلى المشاكلة المركبة بين الصوت والمعنى في نسق تعجيبي واحد، لكن يبدو من إشارة الشيخ إليه وتعريفه به أنه كان خبيرا بأحكامه وأساليبه، فقد نبه على أنه «تجنيس معنى لا تجنيس لفظ»[2]، ومثل له بقول الشماخ:

وما أروى وإن كرمت علينا

بأدنى من موقفة حرون

فالشاعر قد قال: «وما أروى، ثم قال: بأدنى من موقفة، يعني بالموقفة واحدة الأروى، فكأنه قال: وما أروى بأدنى من واحدة الأروى. فهذا تجنيس في المعنى، وقد ذكره المتكلمون في نقد الشعر»[3].

ومن هذا النوع في شعره قوله في السقط:

كملت فزد على النعمان ملكًا

مزيدك عن أخي ذبيان قيلا

---

(١) خزانة الحموي: ص ٤١.
(٢) الصاهل والشاحج: ص ٦٣٦.
(٣) نفسه: ص ٦٣٦.

فأخو ذبيان هو النابغة الذبياني، و(قوله «مزيدك» مع «أخي ذبيان» تجنيس الإشارة، لأن اسمه زياد)[1].

ويمتد التعجيب الصوتي في الشعر إلى الحروف لإحداث نوع من المجانسة الصوتية لا تتعلق بالكلمات ولكن بالحروف المفردة نفسها، وقد أحس الشعراء قدماء ومحدثين بالقيمة الجمالية لتكرار بعض الحروف فجعلوه سبيلًا إلى إغناء جرس[2] الصياغة وموسيقاها.

وأدرك اللغويون والبلاغيون القدماء الأثر المسموع الذي يحدثه تفاعل خصائص الحروف المفردة عند تركيبها في عناصر الكلام فنبهوا على ما لا يتجاور منها في كلمة واحدة[3]، وعلى ما ينبو عنه السمع منها أو يستعذبه[4] لتنافرها أو انسجامها في البناء اللفظي الذي تتقارب فيه، وليست تسميتهم الأعشى بصناجة[5] العرب وسينية البحتري المشهورة بسلاسل النهب[6] إلا نوعًا من التشخيص االنقدي لجماليات التكرار الحرفي في الشعر.

لكن ما يلاحظ أن الدرس النقدي البلاغي القديم مال - تمسكًا بالمعنى - إلى اعتبار اللفظة المفردة أقصى ما يجب أن يعنى به المصنفون.

---

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٣٩٩. وانظر بيت السقط في: ص ١٣٩٧.

(٢) انظر جرس الألفاظ: ص ١٢٥ وغيرها.

(٣) انظر المثل السائر: ١٥٢/١، ولسان العرب باب الزاي، حيث الإشارة إلى أن الزاي والسين والصاد لا تجتمع في كلمة واحدة.

(٤) انظر المثل السائر: ٦٦/١ و١٦٤. وانظر تعداده للحروف التي وسمها بمقاتل الفصاحة: ١٧٨/١ - ١٧٩.

(٥) انظر الشعر والشعراء: ٢٥٨/١، حيث يفسر ابن قتيبة هذه التسمية بذكره الصنج في بيت له. وقد نقل ابن رشيق رأي من قال: «بل سمي صناجة لقوة طبعه وحلية شعره، يخيل لك إذا أنشدته أن آخر ينشد معك». العمدة: ١٣١/١.

(٦) المقصود قصيدته: صنت نفسي عما يدنس نفسي. انظر أخبار البحتري: ٧٢ - ٧٣، حيث يذكر الصولي أن ابن المعتز كان لإعجابه بها يسمها بذلك.

ويختص «سر الفصاحة» لابن سنان تلميذ أبي العلاء بكونه المصنف الذي حظيت فيه الحروف المفردة بدراسة مفصلة لا يستغني عنها الدارس المهتم بالتصور النقدي القديم لجماليات الحروف العربية، لكن الاهتمام المفرط بالنظم(١) والألفاظ المركبة أدى إلى اعتبار دراسة الحروف المفردة – رغم فاعليتها الشعرية(٢) – نوعًا من الحشو، فقد عاب ابن الأثير على ابن سنان كونه «أكثر مما قل به مقدار كتابه من ذكر الأصوات والحروف والكلام عليها...»(٣).

ولعل ابن سنان كان متأثرًا في اهتمامه بالقيم الصوتية للحروف بشيخه أبي العلاء، فقد نبه الشيخ على خصائص بعضها في غير قليل من مصنفاته(٤)، كما يتبين من مثل قوله: «حتى تدغم الطاء في الهاء.. وذلك أن هذين ضدان.. رخو وشديد، وهاوٍ وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غد وأمس»(٥)، وصرح في أحد كتبه بأنه ينوي أن يتقرب إلى الله بمصنف يسبح فيه باسمه عز وجل على لسان الحروف(٦).

ويبدو أن خبرته بجرس كل واحد منها كان وراء استثماره لتجاوب أجراسها في أشعاره دون أن يجعل ذلك مجانسة صوتية صريحة حسب تصور البديعيين المدرسي للجناس، كما يستشف من مثل قوله مشاكلًا بين امتداد الحروف الصائتة ولينها، وامتداد الصوت في الميم والنون واللام في قوله:

مغاني اللوى من شخصك اليوم أطلالُ

وفي النوم مغنى من خيالك محلالُ(٧)

---

(١) انظر دلائل الإعجاز: ص ٣٨.

(٢) انظر البنية الصوتية في الشعر: ص ٦٨ – ٦٩، ص: ٧٢، وص ٩٩.

(٣) المثل السائر: ١/ ٤.

(٤) انظر رسالة الحروف (الإغريض)/ رسائله/ عطية: ص ٣٦ – ٣٧، ومقدمة اللزوم: ١/٢٧، ٣٣، ٣٤، ٣٥، ٣٧، والفصول والغايات: ص ٤٦، ٢٨٦.

(٥) انظر رسالة الحروف (الإغريض) رسائله/ عطية: ص ٣٦.

(٦) انظر الفصول والغايات: ص ٢٣٥.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١١.

وقوله:

علـــلاني فـــإن بـــيـــضَ الأمـــانـــي
فـنـيـتْ والـــزمـــانُ لـيـس بـــفـــانِ[1]

أو من قوله مشاكلًا بين الحروف المرققة[2] (ف، س، ك، ء، ث، ت، د، ه، ب، ي)، ومغلبًا إياها على المفخمة (ق، خ)، ومجانسًا بين الامتداد الصوتي الخفي والصريح في (ن، ل، م، أ، ر، ي، و)، ومقابلًا بين الرخاوة والشدة (خ، ف، ث، س، هـ/ ق، ب، د، ت، ك، ل، م، ن، ر) في قوله:

فـسـقـيًـا لـكـأسٍ مـن فـمٍ مـثـل خـاتمٍ
مـن الـــدرِّ لـم يـهـم بـتـقـبـيلـه خـــالُ[3]

ويمكن أن يستشف نفس التجاوب الحرفي في بيت السقط:

سـلـت سـيـوف سـرابـهـا لـتـروعـنـي
وســـواي عـــاذل مـن يـــراع ويـذعـر[4]

وكذا في بيت الدرعيات:

حـــــرامٌ أن يـــــراق نجـيـعُ قـــرنٍ
يـجـوب الـنـقـع وهـــو إلـــي لاجـــي[5]

لكن الغالب على المشاكلة الحرفية في سقطياته ودرعياته كونها - لقوة انسجامها - خفية يحس السمع عند الإنشاد بأثرها دون معرفة مواقعها، إلا أن يكشف عنها البحث المتروي.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٥.

(٢) انظر النشر: ١/ ٢٠٠ - ٢٠٥، ومتن الجزرية: ص ٧، ١١، والأصوات اللغوية/ إبراهيم أنيس: ص ٢٣ - ٢٧، و٤٢. وانظر القصيدة عند مهيار: ٣/ ٣٧٨.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٢١٨.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ١١٢٢. وانظر قوله: ياساهر البرق أيقظ راقد السمر ... س. ز/ شروح: ص ١١٤.

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٢٦. وانظر قوله في (ص ١٨٧٥): أعادي بها الأعداء في كل غارة.

ويظل الخفاء في اللزوميات سمة ملازمة لجل ما أتى به الشيخ من مشاكلات صوتية حرفية، لكن ذلك لا يعود إلى قوة الانسجام كما هو الحال في أشعاره المجودة، ولكن إلى شبه ضياع هذا النوع من المشاكلة وسط ما تكلفه فيها من فنون بديعية غطت عليها فحجبتها، ورغم ذلك نجد الشيخ يتعمد أحيانًا أن يسرف في ترديد بعض الحروف فيسهل الكشف عنها أو عن بعضها، كما نجد في قوله مبالغا في تكرار السين واللام:

أبلست من وسواس حلي خلته

إبليس وسوس في صدور الناس[1]

وعندما يجعل مثل هذا الترديد سبيلًا إلى التلبيس تبرز الحروف المشاكلة صارخة، لتجعل أصواتها هي كل ما يدركه المتلقي من طلاسم البيت كما يتبين من قوله:

فأجْدِ واجدُدْ وأجدْ واجدُ من صَمد

غفرانه واخش واخشُشْ نفسك الطُّلَعه[2]

إن الأثر الذي يحدثه التعجيب الصوتي في حس المتلقي باعتباره تشكيلًا مسموعًا يقوم في معظم أنواعه على استثمار صدى التجاوب بين أركان المجانسات، ولا تتأتى «التصدية» إلا إذا كان الحيز الأفقي الذي تمتد فيه الأصوات المرددة واسعًا، لذا كان الغالب على تعجيباته الصوتية أن تأتي في ما بني من أشعاره على الأوزان الطويلة التي يتباعد طرفًا الأبيات فيها عند الإنشاد لكثرة الأجزاء والحركات.

وقد تضيق عنها هذه الأجزاء الكثيرة نفسها فيستعين بحيز البيت اللاحق لإيقاعها، كما نجد في قوله مجانسا بلفظة الثعالب أربع مرات قي بيتين متتاليين:

فاترك ثعالبَ إنسٍ في منازلها

ودع ثعالبَ وحشٍ تسكن الوجرا

---

(١) اللزوم: ٦١/٢. وانظر ترديد الخاء واللام في: من لم يكن خازنًا للمال من بخل ... فلا يخاف على محض له خزن. ٤٩٨/٢.

(٢) اللزوم: ١٣٣/٢.

وما ثعالبُ في قيسٍ ولا يمنٍ

إلا ثعالب دجنٍ تنفض الوبرا[1]

وقد تبين من المقارنات السابقة أن حظ أشعاره المجودة من التعجيب الصوتي كان أقل من اللزوميات، لغلبة التكلف والإسراف في هذه الأخيرة على الانسجام والخفاء اللذين كانا من خصائص السقط والدرعيات، لكن حرصه على توفير الانسجام الأسلوبي لدرعياته لم يمنعه من أن يتجاوز فيها الاعتدال في التعجيب بالأصوات إلى بعض الإفراط، لا متكلفًا أو مجربًا أو مُلَبِّسًا كشأنه في اللزوم، ولكن للتخفيف من وقع البداوة المفرطة بموازنتها بنقيضتها، أي حضرية البديع.

ثانيًا - التعجيب البصري:

كان من بين القرائن التي استدل بها العلماء في عصر التدوين على تسرب الفساد اللغوي إلى لسان الشاعر البدوي الفصيح ذكره للحروف وهيآتها[2] في الخط، لأن معرفة الكتابة كانت مما اختص به أهل الحواضر، ولغة الحضر فاسدة بإجماع العلماء[3].

ولم يكن أمام من يريد من الشعراء أن يبعد لسانه الشعري عن شبهة الفساد اللغوي إلا أن يتفادى التعرض لكل ما يفضح معرفته بالكتابة، لذا لم يكن من المنتظر أن يفكر الشعراء الإسلاميون القدامى في استغلال الفضاء الشعري المرئي[4] لتوسيع فاعلية التخييل الشعري وتنويعها.

---

(١) اللزوم: ١/ ٤٩٩.

(٢) انظر خزانة البغدادي: ١/٤٩، حيث الإشارة إلى أن أبا النجم عيب لقوله في رجز له: تكتبان في الطريق لام الف. وقيل: «لولا أنه كان يكتب ما عرف صورة لام الف وعناقها».

(٣) انظر المزهر: ١/٢١٢، حيث ينقل السيوطي قول أبي نصر الفارابي: «وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط».

(٤) إلا ما ورد عرضًا.

وقد كان مما أسهم في تأخر اهتمامهم بالفضاء البصري انتساب معظمهم إلى ثقافة الإنشاد التي تجعل الصوت العنصر التشكيلي الأول في الشعر، وحرص من تعلم الكتابة منهم على صون خصيصة الفصاحة التي كانت تعد المعيار الأول للجودة الشعرية.

لكن المحاصرة العلمية للخط في الشعر لم تكن قادرة على أن تستمر طويلًا لسببين: أولهما أن العلماء أنفسهم كانوا السبب في تخليص المولدين والمحدثين من وصايتهم، وذلك عند ما منعوا الاستشهاد بأشعارهم لضعف فصاحتهم[1] أو استعجامهم، والثاني أن انتشار الكتابة في المجتمع العربي الإسلامي بين مختلف الطبقات والأجناس جعل صناعة الوراقة تتجاوز مظهرها الوظيفي النفعي إلى مظهر آخر فني جمالي[2]، كان لعناية الكتاب المترسلين به[3] دور كبير في انتقاله إلى حقل الدرس البلاغي.

ولم تكن أبصار الشعراء المحدثين لتشرد عن جماليات الحرف العربي، فقد أصبحت كتابة المدائح[4] على الطروس سلوكًا أدبيًا سابقًا للإنشاد، وحل إرسال القصائد مكتوبة إلى الممدوحين لدى غير قليل من الشعراء محل الانتقال إليهم لإنشادها أمامهم:

وأتـــى مـوصـلـهـا عـنـي كـتـاب

لـو وفـى شـرط المـنـى كـان شـفـاهـا[5]

---

(١) انظر مقدمة خزانة الأدب للبغدادي: ١/٣، حيث يشير إلى من جوزوا الاحتجاج بأشعارهم.

(٢) كما يتبين من شهرة بعض الخطاطين المجودين كابن مقلة وابن هلال المعروف بابن البواب. انظر مقالة: الخط العربي جماليًا وحضاريًا/ مجلة المورد/ المجلد ١٥ – العدد ٤/ العراق ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٦ م: ص ٥٣، ٥٧.

(٣) انظر البنية الصوتية: ص: ٢٠٨، وانظر المبحث الذي خصصه لما وسمه ببوادر بلاغة المكتوب: ص ٢٠٤ وما بعدها.

(٤) قد يفهم هذا من خبر أبان اللاحقي الذي جعله يحيى البرمكي «على الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فما رضيه أثبته وما لم يرضه أسقطه». انظر كتاب الأوراق: ص ٣٣.

(٥) ديوان مهيار: ٤/١٩٣.

وقد كان ذلك مما دفعهم إلى التأنق في صياغة الشكل الشعري المرئي حتى يَسُرَّ بصرَ الممدوحِ كما تَسُرُّه الأصواتُ سمعَه:

يسرك مكتوبًا وشخصكَ نازحٌ
ويرضيك مسموعًا وأنت قريبُ[1]

ويبدو أن كثيرًا من الحكام المُمَدَّحِينَ أصبحوا يجدون في قراءة الشعر مكتوبًا متعة مكملة لسماعه منشدًا كما يؤكد ذلك خبر الدبيقيات[2]، لذا نجد بعض الشعراء يتخذون من تجويد الخط وسيلة فنية يكملون بها جودة المديح لإغرائهم بقبوله والمكافأة عليه:

شعري متينٌ وخطّي حين تلحظه
كالروض حسنًا وما في منزلي قوتُ[3]

أو لشكرهم على ما يجودون به عليهم:

ألزمت شكركَ منطقي وأناملي
وأقمت فكري بالوفاء زعيما[4]

ولم يكن تجويد الخط الذي سبق الوراقون الأدباء إلى معرفة أسراره إلا الجسر الذي عبر عليه الكتاب والشعراء إلى شعرية المرئي لينفردوا بها دون أهل الوراقة، فتجويد الخط عند كتابة القصائد لم يعد وحده يرضي الأذواق، لأن الخطاط وحده كان يستطيع أن ينوب عن الشاعر في ذلك، ولأن المتلقي أصبح يطمع في أن يلتذ بالشعر سامعًا ومبصرًا، وهو ما أدى بالمادحين إلى أن يصبحوا شعراء بألسنتهم وأناملهم،

---

(١) ديوان مهيار: ١/٦٣.
(٢) انظر الفصوص: ٣/١٤٧، حيث يذكر صاعد البغدادي خبر «القصائد العشر التي كتبها الأقرع لعبد الله بن طاهر في الثوب الدبيقي الذي كان يعلق قدامه ليقرأها وهو مستلق على ظهره».
(٣) يتيمة الدهر: ٤/٤٣٩.
(٤) نفسه: ٤/٢١.

يزخرفون المرئي كما يحبرون المسموع، متجاوزين تجويد الخط عبر توالي العصور إلى توشية الفضاء الذي تخط فيه القصيدة بصريا بكل التعجيبات المرئية الممكنة التي تخطر بالذهن وتسمح بها أشكال الحروف العربية، سواء بتوظيف حروف القصيدة نفسها أو بالاستعانة بأشكال مرئية خارجية:

إذا عرضتها الصحف شكَّ رواتها
أوشْيَ حريرٍ أم كلامَ محبرِ[1]

واكتسى التعجيب البصري في عصوره الأولى مظهرًا محدودًا تمثل في مشاكلة بعض الكلمات التي يشترك رسمها في صورة واحدة يفرق بينها النقط داخل نفس البيت، ثم اتسع ليصبح نوعًا من الهندسة الخطية المشاكلة بين الحروف غير المتصلة في الخط[2] داخل الأبيات المتتالية، أو بين الحروف المعجمة أو الحروف المنقوطة[3] وحدها، وبلغ غايته في العصور المتأخرة بامتداده إلى هندسة الأبيات الشعرية نفسها بتشكيل كلماتها داخل أنساق خطية[4] مشجرة أو مستديرة أو متعددة الزوايا.

وقد يبدو مستغربًا في سياق تتبعنا لآليات التعجيب في أشعار أبي العلاء أن نتحدث عن اهتمامه بالتعجيب المرئي وهو الذي عاش – خلافًا لمعظم الشعراء – محرومًا من نعمة البصر، لكن ما سبق تعداده من القرائن الدالة على أنه كان يقرأ بأصابعه ويعرف[5] أشكال الحروف وصورها معرفة شبه مكتملة، ويهتم بالفروق الخطية الدقيقة في دراسته لنسخ مختلف المصنفات العلمية..

---

(١) ديوان مهيار: ٢/١٠٢. وانظر قوله في: ٢/١٣١: وكم بمديحكم بددت درًا ... على القرطاس ما استمددت نقسا.

(٢) كقول القائل: إذا زار داري زور ودود ... أود وأورده ورد ودي. انظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ٢٢٢.

(٣) كبناء بعضهم الصدر على المعجمة والعجز على المهملة: فتنتني بجبين يقق ... كهلال سعده صار دواما. وقد وُصف ما نقط بالحالي، وما أهمل بالعاطل. انظر: زخارف عربية: ص ٤٤ و٩١.

(٤) انظر بعض الأمثلة المصورة في: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: ص ٢٠٩ – ٢١٧، وزخارف عربية: ص ٣٩ – ٤٣.

(٥) انظر تفصيل ذلك في ما تقدم: مقدمة القسم الأول.

يجعل دراستنا للتعجيب البصري في شعره مشروعة، وليس اتهامه عليَّ بنَ عيسى الربعي بأنه كان يتكل على ما في صدره ويتهاون بإحكام سطره[1] إلا شاهدًا على اهتمامه رغم عماه بالخط.

أما تمثله الخاص لجماليات الحرف المكتوب فتنبئ به دقة بعض أوصافه[2] وصوره الشعرية في رسائله وأشعاره على السواء كقوله:

ولاح هـــلالٌ مـثـل نـــونٍ أجـادهـا

بـجـاري الـنـضـار الـكـاتـب ابـن هــلال[3]

وإذا نحن استثنينا بعض أساليب التقفية الداخلية التي تعتبر مزيجًا من التعجيب الايقاعي والبصري[4]، فإن ما وسمه القدماء[5] بجناس الخط وجناس التصحيف والمصحف يظل الاختيارالتشكيلي الذي عبَر به إلى حقل الشعرية المرئية.

ويبدو أن بداية الاهتمام الفني لهذا النوع من الجناس كانت مقترنة بالانتباه إلى فاعلية الحرف المخطوط في بعض أنواع الجناس المسموع نفسه، فما يسمى بالجناس المضارع واللاحق يقع كما أوضحت بأن يُبَدَّلَ من أحد حروف ركنيه حرفٌ[6] آخرُ، قد يكون من مخرجه أو قريبًا منه فَيُعَدُّ مضارعًا، أو بعيدًا عنه فيكون لاحقًا، فإن تغيرت الحركات كان محرفًا، لكن ما نلاحظه عند الانتقال من سماع ملفوظ النوعين الأولين إلى التأمل في صورتيهما الخطية، أن إبدال الحروف يكون مصحوبًا في مثل الصوم والصون بتغيير صورها، بينما تظل هذه الصور في مثل فات وقات» واحدة يغني فيها ترك النقط أو تغيير مواقعه عن تغيير رسم الحرف.

---

(١) رسائله/ عطية: ص ٨٦.

(٢) انظر مثلًا قوله يجيب عن كتاب وصل إليه: أقول لهم وقد وافى كتاب ... تخال سطوره درًا نظيما، سقط الزند/ شروح: ص ٢٠٣١. وانظر قوله: أنا من أقام الحرف وهي كأنها ... نون بدارك والمعالم أسطر: ص ١١١٧.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٩٧.

(٤) كقول الشاعر: فإن حلوا فليس لهم مقر ... وإن رحلوا فليس لهم مفر، انظر خزانة الأدب: ص ٣٦

(٥) انظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، وشرح الكافية: ص ٦٥، وخزانة الحموي: ص ٣٦.

(٦) انظر خزانة الحموي: ص ٢٩، وانظر ما تقدم.

وقد وجد ابن رشيق في مثل هذه العلاقة المرئية المحدودة ما يكفي لعدها تشكيلًا بصريًا مكتملًا، كما يتبين من وصفه للجناس في المغتر والمعتز بأنه تصحيف مستوف[1]، لأن المعيار لديه في حمل ما اختلف بعض ملفوظه من الجناس المضارع على التعجيب البصري هو رسم الحروف، و«إنما التصحيف في ما تناسب من الخط»[2] ولم تختلف ألفاظه، أما ما تناسب خطه واختلف لفظه من الجناس مثل يحسبون ويحسنون فيرفض عده من المُضارَعَة، لأن التجانس اللفظي الذي يعد لديه الأصل في المشاكلة يبدو فيها[3] - لتغير الحركات وإبدال الباء - شاحبًا.

لكن هذا التمسك النظري بالمجانسة الصوتية الأصلية التي ولد منها الجناس المصحف، لم تستطع أن تقاوم ميل الشعراء إلى تغليب الخط على اللفظ في هذا النوع من التجنيس، وهو ما أدى إلى أن يصبح التعريف النهائي لجناس التصحيف أنه «ما خالف أحد ركنيه الآخر بإبدال حرف على صورة المبدل منه في الخط، ليكون النقط فارقا بينهما في تغايره غالبًا»[4].

وعطل الحموي فاعلية التشاكل اللفظي فعرفه بأنه «هو ما تماثل ركناه خطًا واختلفا لفظًا»[5]، ومقصوده بالتماثل التشابه مع تغاير النقط، وباختلاف اللفظ تغير نطق كل حروف الكلمة أو جلها، أي خلوها من التشاكل الصوتي الذي يقربها من الجناس اللفظي.

والمقدم لديهم في هذا الجناس الخطي، قوله تعالى: [والذي هو يطعمني ويسقين، وإذا مرضت فهو يشفين][6]، ومفهوم هذا التقديم أن براعة الشاعر في إيقاع هذا الفن

(١) العمدة: ١/٣٢٧.
(٢) نفسه: ١/٣٢٧.
(٣) نفسه: ١/٣٣٠.
(٤) شرح الكافية: ص ٦٥. ولنظر البديع في نقد الشعر: ص ١٧، حيث يقول أسامة: «اعلم أن تجنيس التصحيف هو أن يكون النقط فرقًا بين الكلمتين».
(٥) خزانة الأدب: ص ٣٦.
(٦) الشعراء/ آ ٧٩ - ٨٠. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦، حيث قوله: «والمقدم في هذا قوله تعالى: والذي هو يطعمني... الآية».

أصبحت لدى البديعيين تقاس بعدد الحروف المتشابهةِ الصورةِ، المُغَيَّرَةِ النّقطِ، التي يبني منها الشاعر ركني المجانسة البصرية، وإلى هذه العلاقة من التصحيف وتغير النقط يشير أبو العلاء ضمنيًا في قوله يصف الناقة:

وحـــرفٌ كـنـونٍ تحـت راءٍ ولــم يكن
بــدالٍ يــؤمُّ الـرسـم غـيـره الـنـقـطُ[1]

إن الجناس المصحف تشكيل تصل عناصره إلى العين مجتمعة لا يفصل بينها أي فاصل زمني، بينما الجناس اللفظي أصوات تصل إلى السمع متتالية ومتباعدة أحيانًا، لذا تظل قدرة البصرعلى الاهتداء السريع إلى الحروف المتشابهة الصورِ سبيلَ المتلقي إلى الإحساس بهذا النوع من التعجيب.

ولأن طريقة النساخ القدماء في رسم بعض الحروف العربية كانت تخالف الطريقة الحديثة في رسم حروف الطباعة، كما يتبين من مقارنة المخطوطات بالمطبوعات، فإن بعض أوجه التقارب بين الحروف قد تخفى عن أعيننا فلا ننتبه إليها في شعر الشيخ رغم قصده إلى الجناس الخطي فيها، كتقارب صورة السين والياء في بيت السقط:

وتحـسـدك الـبـيـضُ الحـوالـي قـلادةٌ
بـجـيـدك فيـهـا مـن شـذا المسك تمـثـال[2]

وتقارب الراء والدال في قوله في الدرعيات:

بقَـــــت ومــــا رقَّـــــت ولـكـنـهـا
جـــاءت كـمـا راقــك ضـحـضـاح غـيـل[3]

وقوله:

غـيـر أنـــي لـبـسـت مـنـهـا حـديـدًا
واسـتـجـادت مـن الـلـبـاس حـريـرا[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦١١.

(٢) نفسه: ص ١٢٤٢.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٢.

(٤) نفسه: ص ١٧٩٥.

وقد يميل التصحيف إلى الخفاء رغم تشابه الصور، لتغطية الحروف المبدلة على الصور المغيرة بالنقط في الكلمات القصيرة كما نجد في قوله مبدلًا الباء من الشين:

وتعرض ذات العرشِ باسطةً لها

إلى الغربِ في تغويرها يد أقطع(١)

أو قوله مبدلًا الباء من الهاء في بيت السقط:

وهجيرةٌ كالهجر موجُ سرابها

كالبحر ليس لمائها من طحلبِ(٢)

ومن ذلك في اللزوم قوله مبدلًا الراء من الشين في قوله:

وما العيشُ إلا عبر أسفار ظاعنٍ

لمقلته مما يمارسه العبرُ(٣)

وقد يعود هذا الخفاء إلى تفاوت كَمِّ الحروف في ركني التصحيف بزيادة حرف في آخر أحدهما كقوله في السقط:

أخفُّ لذكراه وأحفظ غيبه

وأنهض فعل الناسك المتخشِّع(٤)

وقوله في اللزوم:

ولو لم يبر الحر إلا مخافةً

من الخزي بين الناس إن قيل فاجر(٥)

أو بزيادته في أوله كقوله:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٤. وانظر: ص ٢٤٥ الزين: سفائر/ سفائن.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢.

(٣) اللزوم: ١/ ٤١١.

(٤) سقط الزند/ شروح: ١٥٥١.

(٥) اللزوم: ١/ ٤٢٢.

يا خالقَ البدرِ وشمسِ الضحى

معولي في كل حالٍ عليك

وكل ملك لك عبدٌ وما

يبقى له ملكٌ فيدعى مليك[1]

والملاحظ أن هذين النوعين من الجناس المصحف الخفي نظيران مرئيان للمذيل (عواص/ عواصم) والمطرف (الساق/ المساق) في حقل التعجيب الصوتي.

أما ما يظهر للعين من مجانسات الشيخ فيمكن تقسيمه قسمين: أولهما المصحف المشوش، وهو ما جعل فيه الشيخ الحرف المبدل في الجناس المضارع أو اللاحق هو نفسه الحرف المصحف، وقد تغير الحركات فيعد محرفًا، وهذا التداخل يجعله كما أوضحت من قبل حقلًا مشتركًا بين التعجيب الصوتي والتعجيب البصري.

ومن تصحيفاته المشوشة المضارعة قوله في السقط:

وبيضاء ريَّا الصيف والضيف والبرى

بسيطة عذرٍ في الوشاح المجوع[2]

وقوله في الدرعيات:

فما غاض منها ناجر شخب أرنبٍ

ولا سامنيها تاجر عند إقلال[3]

ومن مصحفاته المحرفة قوله في السقط:

فرتب النظم ترتيب الحُليِّ على

شخص الجَليِّ بلا طيشٍ ولا خرق

---

(١) اللزوم: ٢/٢٥٢.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٩٧. وانظر: شكرن/ سكرن: ص ١٣٣٨.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٣٧. وانظر في (ص ١٨٥٢): ضافية/ صافية.

فالجلي «مع الحلي تجنيس الخط»[1]. ومنه قوله في اللزوم:

فقد ظعَنُوا وما زجروا بصوتٍ
فيذعرهم ولا طُعِنُوا براش[2]

والثاني المصحف الصريح، وهو ما تعددت في ركنيه الحروف المصحفة فاختلف اللفظ وتشابهت الصور فبدا مكتملًا، كقوله في السقط:

ترك السيوفَ إلى الشنوف ولم يزلْ
يضوى إلى أن قلت نقشُ خواتم[3]

وقوله في الدرعيات:

فرسته فرْس الهزبر وما تسْـ
ـمع منها زأْرًا ولكنْ هريرا

فالهرير «مع الهزبر تجنيس الخط»[4]. ومنه في اللزوم:

خف الله حتى في جنى النحل نقته
فما جمعت إلا لأنفسها الدبر[5]

والغالب على جناس التصحيف في شعره وغيره أن تكون العلاقة البصرية بين أركانه أفقية بمجيء ركنيه في نفس البيت، لكننا نعثر في بعض منظوماته على ما يفيد أنه كان يتعمد أحيانًا أن ينحو به منحًى عموديًا بتوزيع ركنين على أبيات مختلفة، كقوله في الدرعيات:

وقد أقود الطرف مستأسدًا
رائد بقلٍ مرةً أو بقيل

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٢. وانظر بيت السقط في: ص ٦٨١.
(٢) اللزوم: ٧٦/٢. وانظر: يشببن/ يسببن في: ٥٨٤/٢.
(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٣.
(٤) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٧٩٩. وانظر البيت في نفس الصفحة. وانظر في (١٨٣٠): غبن/ عين.
(٥) اللزوم: ٤١٢/١.

أسـيـل مـاق الـعـنـس فـي أكـحـلٍ

تـنـضـح نفـراهـا بمـثـل الـكـحـيـل

عـن نـفـل أسـأل أو حـنـوةٍ

سـؤال مـزجـي فـيـلـه عـن نـفـيـل[1]

فالملاحظ أنه لم يكتف في هذا التصحيف العمودي بالمجانسة بين بقل ونفل، ولكنه جانس أيضًا بين بقيل ونفيل في القافية نفسها، وقد ورد ذلك في سقطياته أيضًا في مثل قوله:

يـجـيـب سـمـاويـات لـون كـأنـمـا

شـكـرن بـشـوقٍ أو سـكـرن مـن الـبـتـع

تـرى كـل خـطـبـاء الـقـمـيـص كـأنـهـا

خطيب تنمى في الغضيض من الينع[2]

لكن قلة مجيء هذا الجناس في قوافي السقط والدرعيات تنبئ بأنه لم يكن يميل إلى استعماله في أشعاره المجودة رغم سهولة المجيء به فيها.

أما اللزوميات فيبدو من الكثرة النسبية للتصحيف في قوافيها أنه قد تعمد المجيء به فيها، ليزيد كلفة اللزوم كلفة أخرى أسعفته بها فيها صور الحروف دون لفظها كما يتبين من قوله:

دع الـقـوم سـلـوا بـالـضـغـائـن بـيـنـهـم

خـنـاجـر واشـرب مـا سـقـتـك الـخـنـاجـرُ

طـعـام غـنـي الإنـس والـفـاقـد الـغـنـى

سـواء إذا مـا غـيـبـتـه الـحـنـاجـر

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٣٨ - ١٩٣٩.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٣٨. وانظر في (ص ١٢٥١ و١٨٦٢): الحال/ الخال.

فنزه جميلاً جئته عن جزايةٍ
تؤمل أو ربح كأنك تاجرُ
وبالجد زار اللات أهل ضلالةٍ
وعظمت العزّى وأكرم باجر
شتونا وصفنا وارتبعنا فلم يدم
شتاءٌ وزال القيظ عنا وناجر[1]

إن التصحيف جناس مرئي يستغني به الشاعر في بعض الأبيات عن المجيء بالملفوظ، لكنهما لا يتعارضان إذا ما اختار أن يجمعهما في بيت واحد، لأن التصحيف – كما أوضحت – مولد في أصله من الجناس اللفظي، لذا نجد الشيخ يأتي بهما في بعض أشعاره جاعلًا – أحيانًا – إحدى الكلمات المجانسة ركنًا مشتركًا ينظر بأحد وجهيه إلى الجناس المصحف وبالآخر إلى الجناس اللفظي، كما نجد في قوله مجانسًا بين ناج وداج وتاج جناسًا لفظيًا وخطيًا:

فيا من لناجٍ أن يبشِّر سمعه
بإسفار داجٍ رب تاج مرصعِ[2]

وقوله في اللزوم مجانسًا بين كسر وعسر ويسر ونسر:

بيوت فمهدوم يرى ومقوض
بكسرٍ وبيت من قريض له كسرُ
حوادث فيها رائحات ومغتدٍ
وأمران عسرٌ في البرية أو يسر
وإن رجالًا كان نسرُ لديهم
إلهًا عليهم قبلنا طلع النسر

(١) اللزوم: ١/٤٢٢.
(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٣.

وعـاشـوا يـرون الـيسر إفـضـال مكثرٍ
على مقترٍ ثم انقضى الـنـاس والـيسر
لـهـم سـنـةٌ ألا يـضـيـع مـعـدمٌ
إذا سـنـة أزرى بـأنجـمـهـا الأسـر[1]

لقد جعل الشيخ – رغم عماه – الجناس الخطي الركن الوحيد الذي بنى عليه صراحة تعجيباته البصرية ليخاطب عين المتلقي بجماليات لم يكن هو نفسه يبصرها، وقد يستوقف قارئ شعره بعض التشكلات الحرفية العارضة كتوالي الحروف غير المتصلة في مثل قوله في السقط:

وأردت وردَ الـوصـل مـن قـمـرٍ
فـصـدرت عـنـه كـوارد الآل[2]

أو قوله في اللزوم:

هـذي أواري المـنـازل مـا درتْ
أنـي أواري فـي حـشـاي أواري[3]

لكن ذلك يظل عديم الدلالة لورودها عفوية في شعره إذ لا نرجح أنه قصد إلى تجميع هذه الحروف المنفصلة في سلاسلها القصيرة، ويقوي فرضية العفوية أنه كان سيتكلفها في لزومياته للتجريب – ولو في بيت واحد – لو كان قاصدًا إليها، ويبدو أن الذوق البديعي في عصره كان – رغم بعض النماذج[4] القليلة التي نعثر عليها – ما يزال بعيدًا عن مثل هذا الضرب من التشكيل البصري.

---

(١) اللزوم: ٤١٦/١. وفي الأبيات فضلًا عن ذلك مجانسة بين: مكثر/ مقتر، سُنة/ سَنة.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٨٨٥. وانظر ص: ٤٠٦، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١، حيث قوله: ... زرود وراكس.

(٣) اللزوم: ٥٧٢/١.

(٤) انظر الأغاني: ٣٧٨/٤، دار الكتب، حيث أورد الأصفهاني قصيدة مطولة لابن هرمة جميع حروف ألفاظها مهملة.

ثالثًا - التعجيب الإيقاعي النغمي: يعتبر هذا التعجيب - من حيث كونه تشكيلًا يشترك السمع والذهن في إدراكه - امتدادًا للتعجيب الصوتي الصريح، لكنه يخالفه في كونه لا يقوم على المشاكلة الكلية بين المجموع الصوتي للكلمات المجانسة، ولكن على الاكتفاء باستثمار مسموع أواخر الكلمات، وعلى تفعيل القوالب الصرفية وشبه الصرفية وما يرتبط بها من حركات قصيرة وطويلة وسكون، وكذا على تغيير اتجاه العلاقة بين الأجزاء العروضية والوحدات المعجمية، وتخصيب كل ذلك داخل نسق قابل لأن تتفاعل فيه كل المؤثرات النغمية والصرفية والايقاعية المذكورة على مستوى البيت الواحد أو الأبيات المتعددة[1]، فتتعدد المسالك التي يعبر منها الشعراء إلى هذا الحقل من التعجيب وتتنوع.

ويمكن أن نرد مختلف هذه المسالك إلى ثلاث آليات أساسية هي: تفعيل السجع وتفعيل التماثل الصرفي وتفعيل الايقاع العروضي.

ولا توجد أية قيود تمنع الشعراء من إغناء حقل التعجيب الايقاعي النغمي باستثمار كل هذه الآليات في نفس الجملة الشعرية، فكما يكتفون بالتوسل بواحدة منها في بعض الأبيات، يتوسلون بها مجتمعة في أبيات أخرى، وهذا ما يفسر كثرة الفنون البديعية المنتسبة إلى هذا الحقل.

وقد اكتفى بعض النقاد المتقدمين لوصف كل هذه الفنون بمصطلحات محدودة كالترصيع[2] والتشطير[3] والمقابلة والتقطيع[4]، مما ينبئ بأن الفروق الدقيقة بينها لم تكن واضحة لديهم، بينما اجتهد البلاغيون الخبراء بصناعة البديع في إيضاح هذه

---

(١) كالتطريز. انظر الصناعتين: ص ٤٤٣.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ٣٨ والصناعتين: ص ٣٩٠، والبديع في نقد الشعر: ص ١١٦، والعمدة: ٢٦/٢، والمثل السائر: ٢٦٤/١.

(٣) البديع في نقد الشعر: ص ١٢٨.

(٤) العمدة: ٢٥/٢.

الفروق فأكثروا من المصطلحات[1] لتمييز المناسبة اللفظية من التشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة والتسميط والتفويف.

ويعد بعض النقاد هذا النوع من التعجيب مما يستحسن في الشعر إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين، فإذا تواتر في الأبيات فكثر «دل على تعمل وأبان عن تكلف»[2].

ولم يُخفِ الشيخ ميله في مختلف دواوينه إلى هذا الفن خصوصًا في اللزوم حيث تكشف كثرته فيه عن ولعه به، لكن ما يلاحظ أنه نأى به في شعره - حتى في اللزوميات نفسها - عن الأساليب المكثفة التي سينحو بها البديعيون المتأخرون منحى مدرسيًا يربطها بالفنون المفرَّعة والمصطلحات المعرِّفة بها، وذلك حتى لا يختل انسجام مختلف ضروب التعجيب وخفائها في سقطياته ودرعياته، وحتى لا يزيد الزخرف في اللزوم كثافة فتعسر لغتها وتعقد لكثرة ما تكلفه فيها وجربه من فنون بديعية، وليس اكتفاؤه في قسم غير قليل من أشعاره بمسلك واحد من المسالك الممكنة دون غيره إلا الشاهد على حرصه على القصد في تنويع أساليب التعجيب الإيقاعي النغمي، وعدم الإسراف الكيفي[3] في استعمالها.

I - **تفعيل السجع:** إذا كانت تقفية أبيات القصيدة تعد مشاكلة نغمية يتوقعها المتلقي في آخر كل جملة نحوية/عروضية في غيربيت التصريع، فإن نقل بعض مظاهر هذه المشاكلة إلى مواقع أخرى من البيت أو الأبيات يعتبر مفاجأة للسمع بتقفية أخرى - قد تكون من نفس روي القصيدة - تبرُزُ صوتيًا حيث لا ينتظرها.

---

(١) انظر شرح الكافية: ص ٧٩، ١٤١، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦ ... وانظر أبواب خزانة الحموي.

(٢) نقد الشعر: ص ٤٧. وانظر الصناعتين: ص ٣٩٢.

(٣) المقصود أنه رغم إسرافه في استعمالها من حيث الكم لا يسرف في ذلك من حيث التنويع الكيفي، أي تتبع مختلف أنواعه.

وتتحكم في اختيار مواقع هذه التقفية الداخلية أو السجع في شعر أبي العلاء آليتان اثنتان: المقاربة والمباعدة، ومن خلالهما يمكن أن نرد مختلف ما اختاره منها إلى:

١ - **أول الصدر وأول العجز**، حيث تكون المباعدة السجعية وسيلة إلى المناسبة بين الموقعين كقوله:

الـغـيـبُ مـجـهـولٌ يـحـار دلـيـلـه

والـلـبُّ يـأمـر أهـلـهُ أن يـتـقـوا[1]

٢ - **حشو الصدر وحشو العجز**، مع تناسب في بعد السجع عن آخريهما كقوله:

أحـيـاهـمـا الـلـهُ عـصـرَ الـبـيـن ثـم قضى

قـبـل الإيـابِ إلـى الـذخـريـن أن مـوتـا[2]

٣ - **أول البيتين**، للعودة إلى المناسبة الموقعية بتقفية صدرية من خلال المباعدة القصوى بين الركنين كقوله:

وجـهـرتُ مـن قـلـبِ الـوداد ذمـامـهـا

فـذممـتُ فـي سـرِّي وعـنـد جـهـاري

وشـهـرت فـي الـدنـيـا ومـن لـي أن أرى

كـالـنـيِّـر الـفـانـي مـع الإشـهـار[3]

٤ - **أول الصدر وآخره وأول صدر البيت الثاني**، لإحداث ملتقى سجعي بين موقعين متباعدين كقوله:

وكـم نـزلا فـي مـهـمـهٍ وتحـمـلا

بـغـيـر حـسـيـسٍ عـن جـبـال وغـيـطـان

---

(١) اللزوم: ٢/١٨٨. وانظر: ١/٥٥٠، حيث قوله: هل الأمراء إلا في خسار... أو الوزراء إلا أهل وزر.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٩٤.

(٣) اللزوم: ١/٥٧٧.

ومــا حــمــلا رحــلــين طـــورًا فـيـؤنـسـا

إذا حـفـز الـوشـك الـرحــال يـئـطـان[1]

٥ - بداية الصدروآخره، للتقليل من نسبة المباعدة كقوله:

طـــالَ صـومـي ولــسـت أرفـــعُ سـومـي

ووفـــــودي عــلــى الـمــنـيَّــة فــطــر[2]

٦ - آخـر الصدر وبداية العجز مع تقارب جلي وتباعد يسير توسعه وقفة الإنشاد الأولى في وسط البيت، كقوله:

إن الــكـرى فــي الـعــين يـحـمـدُ والـكـرى

عـنـد الــبـرى كـمـدُ الـحــســان الأنـــس[3]

٧ - أول الصدر وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

فــقــدن رجــــالًا وافــتــقــرن عـشـيـةً

إلــى لـبـس أدراع الـحـديـد عـلـى رغـم[4]

٨ - أول العجز وحشوه مع فارق لفظي يسير تحل به المقاربة محل المباعدة، كقوله:

تـــوهـــم كــــل ســـابـــغـــة غـــديـــرًا

فــرنــق يـطـلـب الـحـلـق الـــدخـــالا[5]

٩ - أول الصدر مع توال سجعي تبلغ بها المقاربة غايتها القصوى، وهذا الاختيار كثير في شعره، ومنه قوله:

كــالأضــاة الـمـفـضـاة يـنـفـر عـنـهـا الـ

ـضـب أن ظـنـهـا غــديــرًا مــطـيـرا[6]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٣٨.

(٢) نفسه: ١/٤٧٦

(٣) نفسه: ٢/٦٠

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٦.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٧.

(٦) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٧.

١٠ - آخر العجز مع توال سجعي يصير به الروي ركنا في التسجيع، كقوله:

فبرئت من غاوٍ أخي سفه

متمردٍ في السرِّ والجهر[١]

١١ - أول الصدر وآخره دون أن يترك بينهما حشوا لمجيء الألفاظ غير المسجعة، كقوله:

هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا

كوقفة العير بين الورد والصدر[٢]

١٢ - آخر الصدر وحشو العجز، كقوله:

فجاءك كلها بالروح فردًا

وقد سرنا به جسدًا وروحا[٣]

وقد يجعل المقاربة نفسها سبيلًا إلى المباعدة، فيجعل ركني السجع المتواليين فاصلين بين ركنين آخرين مسجعين

كقوله:

أفطر وصم أو صم وأفطر خائفًا

صومُ المنية ما له إفطار[٤]

وما يلفت الانتباه عند المقارنة بين أساليب التقفية الداخلية في أشعار الشيخ وبين قوانين بناء القوافي الصريحة، تحللُه من جل المعايير التي تقيد استعمال هذه الأخيرة في أواخر الأبيات، واستعمالُه لكل صورها الممكنة حتى ما عد منها من عيوب

(١) اللزوم: ٥٩٦/١.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٣.

(٣) نفسه: ص ٢٦٨.

(٤) اللزوم: ٤٥٣/١.

القوافي كالسناد والإيطاء والإقواء والإجارة، ولذلك تتباين أسجاعه الداخلية من حيث قوتها وخفاؤها في السمع، فهي تقوى فيه عندما يكون تماثلها النغمي مكتملًا كما هو بين في الأمثلة السابقة، وتزداد هذه القوة وضوحًا عند ما يجعل الشيخ التسجيع والجناس في البيت يشتركان في ركن واحد، فينحو بالتقفية الداخلية في قوة التسميع السجعي منحى لزوم ما لا يلزم، كقوله مسجعًا بالباء ثلاث مرات مع لزوم الحاء مرتين:

وسهيلُ كوجنةِ الحبِّ في اللو

ن وقلبِ المحبِّ في الخفقانِ[1]

وقد يسرف في اللزوم فيصبح الجناس السجعي طلاسم لا يقصد بها إلا التلبيس[2].

وعندما يتوسل بالأبنية المعيبة في القوافي الصريحة تتراجع هذه القوة تراجعًا قد يخفى كما خفي في إيطائه[3] بتكرار «أفطر وصم» في البيت السابق، وقد يبين مع رجوح نحو الخفاء كما نجد في قوله مساندًا بالجمع بين ياء الردف والتجريد في قوله:

نواعمُ يلقين الثقيلَ من البرى

ويجعلن في الأعناق مستثقلَ الإثم[4]

لكنه عندما يُقْوِي أو يُصْرِفُ بالمخالفة بين الحركات، يصبح تراجع فاعلية التقفية الداخلية جليًا فيقل إحساس السمع به، كما يتبين من مثل قوله:

يذيبُ الرعبُ منه كل عضبِ

فلولا الغمد يمسكه لسالا[5]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٤٣٣. وانظر: الأضاة/ المفضاة في: ٢٧٦ ز. و: عزف/ نزف: اللزوم: ٢/ ٢٧٣.

(٢) كقوله: فاجْدِ واجْدُدْ وآجِدْ واجْدُ من صمد... غفرانه واخْشَ واخْشُشْ نفسك الطلعه. اللزوم: ٢/ ١٣٣. وما تقدم: ص ٦٠٩ ح.

(٣) نستعير من علم القافية مصطلحاته لوصف ما يحدث في حشو البيت من مماثلات تسجيعية، وليس المقصود الوقوع في عيوب القافية المعروفة.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٩٥. وانظر: ص ٧٧ ز: أشحن/ أقمن/ يرعين.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٤.

ويبلغ خفاء السجع غايته عندما يختار الإكفاء ببناء الأسجاع على المماثلة بين حروف مختلفة متقاربة المخارج، لكن عذوبة هذه المماثلة قد لا تخفى عن السمع كل الخفاء، كما يتبين من قوله مماثلًا بين غنة التنوين والميم وتكرير اللام، بانتقاله من الراء المنونة إلى سكون لامِ أداة التعريف الموصولة براء غير منونة، فالميمِ الساكنة فاللامِ الصريحة فالنونِ فاللامِ، لجعل ظاهر السجع في بدايته رائيًا قبل أن ينتهي لاميًا تسنده غُنَّةُ النون والميم الساكنتين (رِنْ ← رلْ ← مْ ← لْ ← نْ ← لْ):

كــذرٌ عـلـى ظـهـر الْـكـثـيـب فـلـمْ يـزلْ

بـه السير حتى صـار مـن خلفه الظـهر[1]

والملاحظ أن هذه الحروف المماثَلة كلها تكوِّنُ دون كل الصوامت مجموعة الحروف المستعذبة التي وصفها الفارابي بأنها لا تبشع مسموع النغم[2]، لامتدادها كحروف اللين.

لكن ما يلفت الانتباه في البيت أن إضعاف مسموع الراء في المماثلة السجعية التي جاء به في الصدر، يقابله في العجز تقوية مقصودة لهذا المسموع بجعل فتحة راء صار تمييزًا لراء السير وضمتها اللتين تنظران إلى الراء المضمومة في قافية البيت (رُ ← رَ ← رُ)، وهي مفارقة مقصودة تكشف عن أن اختيار الأبنية التي تعد في القوافي الصريحة عيوبًا، تكون أحيانًا وسيلة لجعل مماثلةٍ سجعية أخرى في نفس البيت تبلغ غايتها في قوة المسموع، خصوصًا عندما تستعير الأسجاعُ من قافية البيت رويَّها وحركته كما تبين في البيت السابق، أو الرويَّ دون الحركة كما نجده في قوله مسجعا بثلاثة دالات ساكنة قبل الانتهاء إلى الروي الدالي المكسور، لازمًا العين المكسورة قبلها كلها:

---

(١) اللزوم: ٤١٩/١.

(٢) الموسيقى الكبير: ص ١٠٧٣.

أوعِـــدْ وعِـــدْ ســوف يـاتــي بـعـدنـا زمـن
كـانـنـا فـيـه لـم نُــوعِــدْ ولــم نَــعِــدِ[1]

وننبه هنا على أن البديعيين يخصون بمصطلح سجع أو تسجيع ما كان روي الأسجاع وروي القافية فيه متفقين[2].

II - **تفعيل التماثل الصرفي**: ونقصد به الأساليب التي يجعل بها الشعراء تماثل الأبنية الصرفية أو تقاربها وسيلة لإغناء الأنساق التعجيبية المسموعة وشبه المسموعة، من خلال استثمار تكرار القوالب الصرفية المشتركة أو المتقاربة، لإحداث تماثل إيقاعي أو تعادل صرفي[3] يتميز من الايقاع العروضي بكونه شبه مسموع، لأن للسكون والحركة وحروف الزيادة[4] حضورًا حقيقيًا[5] في البناء الصرفي، خلافًا للجزء العروضي الذي يعد قالبًا رياضيًا تختزل فيه كل المسموعات المذكورة إلى تقابل ثنائي مجرد بين الحركة والسكون، دون أي تفريق بين مسموع الفتحة أو الكسرة أو الضمة، أو مسموع الصامت الساكن والألف والياء والواو امتدتا أم سكنتا[6].

ونجد الاهتمام النقدي بهذا التعجيب الإيقاعي شبه المسموع واضحًا في حديث قدامة عن الترصيع، حين جعل منه - وهو يعده من نعوت اللفظ - تصييرَ مقاطع البيت «من جنس واحد في التصريف»[7].

---

(١) اللزوم: ١/٣٧٧.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٩٤، وخزانة الحموي: ص ٤٣٣.

(٣) انظر المثل السائر: ١/ ٢٧٨، حيث يسميه ابن الأثير الموازنة.

(٤) المقصود الحروف المتضمنة في: سألتمونيها.

(٥) نقصد بذلك أن صيغة اسم الفاعل من الثلاثي مثلًا إذا كررت تؤدي بالضرورة إلى تكرار الفتحة والألف والكسرة في فاعل كما يتبين من التوضيح الآتي: فاعل = حرف + الفتحة + الألف + حرف + الكسرة + حركة الإعراب.

(٦) نقصد بذلك أن كلمات مثل خارج وفيلق ومنزل وخيرها وزوجها تشترك كلها في كون وزنها المجرد =حركة + سكون + حركة + حركة + سكون.أي: - ٠ - - ٠، بغض النظر عن كون الحركة فتحة أو غيرها وكون السكون مدًا أو غيره.

(٧) نقد الشعر: ص ٣٨ - ٣٩. ومثل له بقول الشاعر: مخش مجش مقبل مدبر معا ... دون تفريق بين التماثل السجعي والتماثل الصرفي، وهو بذلك يخالف المتأخرين الذين يخصون بمصطلح الترصيع ما قوبلت فيه اللفظة بأخرى على وزنها ورويها، أي ما كانت المماثلة فيه سجعية وصرفية. وننبه على أننا نستعمل مصطلح ترصيع في كلامنا بالمفهوم الوارد عند قدامة.

وقد بدا اهتمام أبي العلاء النقدي بالمماثلة الصرفية وشبه الصرفية واضحًا في تنبيهه على أن تسكين باء المنادى في «صاحبْ قومِ» دون افتقار الوزن إلى ذلك ليس له من تفسير إلا رغبة الراجز في التعجيب بمماثلة زنة «حِبْ قوِّم» بزنة «نِلْعُوَّم»[1]، وترجيحه رواية: عكوب بضم العين في بيت أبي تمام المذكور[2]، حتى يكون الضم «مشاكلًا لضمة الراء في ركوب»[3].

وهو يسمي مثل هذا التماثل الصرفي إذا اقترن بالسجع موازاة[4]، كما يتبين من قوله مقدمًا قراءة التعجيب الصرفي لأحد أبيات أبي تمام على ما سواها: «يُختار فتح الباء من مختبل ليكون موازيًا لفتحها في مقتبل.. ولو كسرت الباء في مقتبل لكان كسرها في مختبل واجبًا..»[5].

أما منجزه فيمكن عده مرجعًا لكل دارس يريد أن يتتبع الأساليب الممكنة من هذا الضرب، فأشعاره غنية بها وإن كانت لميلها إلى الخفاء لا تبرز للمتلقي بروز الأسجاع المُسَمِّعَة، وهو خفاء يتفاوت تبعًا لاكتمال التماثل الصرفي أو نقصانه.

ونعد من باب التقارب الصرفي الذي لم يكتمل تماثله، كل تواز صرفي تُغَيَّر فيه صورة التحريك والتسكين والمد فتبدو الزنات كالمختلفة، كما نجد في مخالفة زنة يفعُل لزنة يفعَل لورود ميم يسمع مفتوحة بعد ضم راء يطرق في قوله:

فـمـرَّ الـعـام لـم تـطـرق أنـيـسًـا
بـدارهـم ولـم تـسـمـع نـبـوحـا[6]

---

(١) المقصود قول الراجز: إذا اعوججن قلت صاحبْ قوم... في الدو أمثال السفين العوم. انظر ما تقدم عن العدول التعجيبي، ورسالة الغفران: ص ٣٦٩.

(٢) المقصود قوله: مزقت ثوب عكوبها بركوبها ... شرح ديوانه: ٣٤/١. وانظر ما تقدم.

(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٣٥/١. وانظر ما تقدم.

(٤) قارن بخزانة الأدب: ص ٤٢٣، حيث يعد الحموي السجع موازيًا إذا اتفق الركنان في الوزن الصرفي والروي.

(٥) ذكرى حبيب/ ش د. أبي تمام: ١٤٨/١. وفيها بيت الطائي المقصود: بمختبل ساج من الطرف أحور... ومقتبل صاف..

(٦) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٤.

أو في حلول سكون «كم» محل الف «يا»، وضم «فاء» فعل بعد فتحها في بيت اللزوم:

يـا لَـهـف كـم مُـدن أمـلاك غـدون فـلا

فـيـه وكـم فـلـوات عـدن أمـصـارا[1]

ورغم استقلال الحركات الصرفية في الميزان الصرفي عن حركات الإعراب والبناء، نلاحظ أن المماثلة الصرفية تتأثر إيجابًا أو سلبًا بتماثل هذه الأخيرة أو اختلافها، فقد يتم التماثل الصرفي لتشابه حركاته وحروفه اللينة، لكنه يظل رغم ذلك غير مكتمل لاختلاف الحركة الإعرابية (أو حركة البناء)، كما يتبين من المقارنة بين جمعه بين زنات العيش/الفَعْلُ والقول/الفَعْلِ، وبين هذه الأخيرة في زنة القوم/ الفَعْلِ، في قوله:

والـعـيـشُ ضـدَّ الـقـول يـحـمـد طـولـه

ويـذمُّ هـادي الـقـوم فـي الإكـثـار[2]

فالتماثل الأخير يبدو أوضح نسبيًا من الأول لاكتمال التماثل الصرفي والإعرابي فيه، لذا يكون أسرع منه إلى سمع المتلقي وذهنه[3].

وشعر الشيخ مليء بما يمكن أن نصفه بالتماثل الصرفي التام المكتمل، ومنه قوله مماثِلاً بين فعول وفعول بضم الفاء والآخر في أول الصدر وآخره، فضلًا عن المماثلة بينهما وبين الثبور وزنتها في القافية:

أمـورٌ تـسـتـخـفُّ بـهـا حـلـومٌ

ومـا يـدري الـفـتـى لمـن الـثـبـور[4]

---

(١) اللزوم: ٥٠٥/١.

(٢) نفسه: ٥٨٧/١.

(٣) المقصود أن هذا النوع من التعجيب - كما أوضحت - يخاطب المتلقي بمسموع الحركات وحروف اللين، ويخاطب ذهنه بالزنة الصرفية أي القالب الصرفي الذي يكون شبه مجرد من الأصوات.

(٤) اللزوم: ٤٤٣/١. وانظر: ١/ ٣٦١، ٥٢٨، ٦٠٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩ (النبع/ الحرب) و١٧٩٥: (حديدا/ حريرا) و٢٨٠: (مشرقا/ مؤذنا).

والغالب على تفعيل التماثل الصرفي في أشعاره أن يكون مشاكلة بين الأبنية المفردة في علاقات ثنائية أو ثلاثية بسيطة، لكنه يختار أحيانًا أن تكون هذه الأبنية مركبة متعددة المفردات لتوسيع حقل التماثل وتخصيبه، كما يتبين من مقابلته بين: فاعلٌ/ فاعلٍ/ فاعلٌ/ فاعلٍ، بالخروج من ضمة الإعراب إلى كسرة فالضمة فالكسرة في قوله:

تـداعـوا فـقـالـوا نـاسـكٌ وابــن نـاسـكٍ

ومــا هــو إلا مــاردٌ وابــن مــارد[1]

ومما وصفه البطليوسي من ذلك بالكلام «البديع الحسن الذي يدل على حذق قائله بصناعة الشعر»[2]، مقابلتُه بين عدة أركان صرفية في مماثلة مركبة تامة في مجملها صرفًا ومكتملة إعرابًا في قوله:

فـوا عـجـبًا كـم يـدعـي الـفـضـلَ نـاقـصٌ

ووا أسـفًـا كـم يـظـهـر الـنـقـصَ فـاضـلُ

والواضح أن نقصان التماثل بين يَفعَل ويُفعِل في يدعي ويظهر، كان فصلًا متعمدًا بين الأركان المكتملة لتزداد بروزًا، كما تعمد إبراز أركان السجع بالمخالفة الإعرابية والبنائية بين القوافي المتوالية في (بِه/ بُه/ بِه) في قوله:

آل الـفـتـى كـالآل فـوق تـرابِـه

وشـرابُـه كـسـرابِـه الـسـخـار[3]

وكما استثمر الشيخ آليتي المباعدة والمقاربة في اختيار مواقع التقفية الداخلية استثمرهما في اختيار مواقع مماثلاته الصرفية ونذكر من هذه الاختيارات:

---

(١) اللزوم: ١/٣٦٢.

(٢) شرحه/ شروح: ص ٥٢٨. وانظر البيت المقصود في نفس الصفحة.

(٣) اللزوم: ١/٥٩٢.

١ - بداية الصدر مع توالي الركنين كقوله:

فـــي حـــيـــاةٍ كـــخـــيـــال طـــارقٍ

شـــغـــل الـــفـــكـــر وخــــلاك ومـــر[١]

٢ - آخر الصدر مع توالي الركنين كقوله:

يـــجـــل المـــلـــك عـــن نـــظـــمٍ ونـــثـــرٍ

وعـــن خـــبـــرٍ تحـــدثـــه بـــأثـــر[٢]

٣ - أول الصدر وآخره في مثل قوله:

حـــوائـــج نـــفـــسٍ كـــالـــغـــوانـــي قـــصـــائـــرٌ

وحـــاجـــات غـــيـــري كـــالـــنـــســـاء الـــردائـــد[٣]

٤ - أول الصدر وأول العجز في مثل قوله:

وهـــمـــوم ألـــفـــت مـــقـــمـــورهـــا

وســـرور آبـــه حـــيـــن قـــمـــر[٤]

٥ - آخر الصدر وآخر العجز في مثل قوله:

غـــيـــر أنـــي لـــبـــســـت مـــنـــهـــا حـــديـــدًا

واســـتـــجـــادت مـــن الـــلـــبـــاس حـــريـــرا[٥]

٦ - آخر الصدر وأول العجز كقوله:

ومـــا يـــأتـــيـــك مـــا تـــهـــوى بـــضـــربٍ

وطـــعـــنٍ فـــي صـــدور الخـــيـــل نـــتـــر[٦]

---

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٥٥٢/١. وانظر قوله في: ٦١٨/١: له أثر كجروح السيوف.

(٣) اللزوم: ٣٦١/١. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٨٥٢ (ضافية/ صافية).

(٤) اللزوم: ٦٠٩/١. وانظر السقط/ شروح: ص ٢٨٧ (أخمل/ أقتر).

(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٥. وانظر اللزوم: ٦٢٨/١ (شاعر/ راجز).

(٦) اللزوم: ٥٤٩/١.

٧ - آخر الصدر مع اقتسام العجز والصدر للركن الثاني في مثل قوله:

عمدتها نواقر النبع في الحر

ب فما إن رزأن منها نقيرا[(١)]

٨ - قبل موضع القافية في الصدر والعجز كقوله:

وهم زعيمهم إنهابَ مالٍ

حرام النهب أو إجلال فرج[(٢)]

٩ - آخر العجز مع توالي الركنين كقوله:

حياة مرة وردى ذعاف

كأنَّا منه في مدٍّ وجزر[(٣)]

١٠ - حشو الصدر أو العجز مع توالٍ كقوله:

وما برحت في الصدر للضغن أنؤرُ

عجبتُ لها لم تشتعل في صداره[(٤)]

١١ - النصف الأول من الصدر والثاني من العجز في بناء مركب كقوله:

وهواجرُ الأيام يسلب حرَّها

ما أودعته ذواهب الأسحار[(٥)]

١٢ - حشو الصدر مع توالي ركنين آخرين في آخر العجز كقوله:

لقد عجبوا لأهل البيت لما

أتاهم علمهم في مسكِ جفر[(٦)]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٨٩.

(٢) اللزوم: ١/٢٧٣. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٤ (لم تطرق/ لم تسمع).

(٣) اللزوم: ١/٥٥٠. وانظر: ٥٥٢/١ (قل/ كثر).

(٤) نفسه: ٥٢٨/١.

(٥) نفسه: ٥٩٢/١.

(٦) نفسه: ٥٥٣/١.

وقد يوسع الشيخ حقل المماثلة الصرفية فينقل بعض أركانها إلى خارج البيت لتصبح موزعة بين حشو العجز وأول الصدر اللاحق، وذلك في مثل قوله:

إن كـفِّـي لا تحـلـب الخُـلـف لـكن

تحـلـب الـسـاق مـشـرقًـا مـسـتـطـيرا

مـؤذنًـا هـالـكـيـه بـالمـنـايـا

هـالـكـيـه مـبـشـرًا ونـذيـرا[1]

أو بين أول الصدرين المتواليين، كقوله مقربًا بينهما بمماثلة أخرى داخل البيت الأول:

والـعـيـش ضـدُّ الـقـول يُـحـمـد طولـه

ويـذمُّ هـادي الـقـوم فـي الإكـثـارِ

والـسـيـل إن بـعـثَ الـنـبـات مـن الـثرى

فـلـه بـحـظـرك سـيء الآثـار[2]

وقد يوزعها بين آخر الصدرين كقوله:

أرى فـلـكًـا مـا زال بـالـخـلـق دائـرًا

لـه خـبـرٌ عـنـا يـصـان ويـخـبـأ

فـلا تـطـلـب الـدنـيـا وإن كـنـت نـاشـئًا

فـإنـيَ عـنـهـا بـالأخـلاء أربـأ[3]

وقد يزيد الحقل اتساعًا فيصبح التماثل موزعًا على أكثر من بيتين، كقوله في آخر ثلاثة صدور متتالية متحولًا فيها من المماثلة السجعية الناقصة إلى المماثلة الصرفية:

وكـيـف أروم مـنـك جـمـيـلَ فـعـلٍ

إذا أيـقـنـتَ أنـي غـيـر جـاز

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨٠٩ - ١٨١٠.

(٢) اللزوم: ١/٥٨٧، وانظر: ١/٦٢٥ (والخلق/ والملك).

(٣) نفسه: ١/٤٦. وانظر: ١/٦١٨ (الفساد/ السباع).

ولـيـس عـلـى الحـقـائـق كـل قـولـي

ولـــك، فـيـه أصـنـاف المـجـاز

لـعـل الـرافـديـن ونـيـلُ مـصـرٍ

يـحـرن فـيـنـتـقـلـن إلـى الحـجـاز[1]

ويفهم من كلام الحموي[2] أن التماثلات الصرفية تسمى مناسبة ناقصة إذا تباعدت أركانها ومماثلة إذا توالت.

وتشترك دواوين الشيخ الثلاثة كلها في كونها غنية بهذا النوع من التعجيب لخفائه وبعده عن التكلف، لكن الملاحظ أن حظ اللزوم منه كان أوفر لأنها كانت لديه - كما أوضحت - متنًا لتجريب كل أساليب الزخرفة البديعية، ما سهل منها فخفي كهذا الفن، وما تكلف فظهر كالجناس وغيره.

III - **تفعيل الإيقاع العروضي**: يقوم هذا التعجيب على تطويع نهايات الأجزاء العروضية في بعض الأبيات لتصبح موازية لنهايات الوحدات المعجمية أو بعضها، فالايقاع العروضي بناء رياضي مجرد يدرك منه المتلقي ذهنيًا زمن تراكم الأصوات المتحركة والساكنة واللينة دون مسموعها، إلا أنْ تتطابق أجزاؤه مع أجزاء الكلام فيستعير منها أصواتها، ليصبح شبه مسموع في سلسلة إنشاد تكون فيها الرسالة الكلامية كلًا أو بعضًا هي نفسها الرسالة الايقاعية، كما يتبين من مثل قول الشيخ:

لـهـا خـدمٌ وأقـرطـةٌ ووشـح

وأسـورة ثـقـائـل إن وزنـه[3]

فالمقارنة بين حدود أجزاء الكلام والأجزاء العروضية يكشف عن أنها تشترك في نهايات متطابقة يوضحها الجدول:

---

(١) اللزوم: ١/٦٣٠.

(٢) خزانته: ص ٣٧١. وانظر: ص ١٦٨، وشرح الكافية: ص١٩٥ و١٤١.

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٤.

	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن = نهاية
عناصر الكلام:	لها خدم	وأقرطة	ووشح		وأسورة	ثقائل إن	وزنه	
الأجزاء العروضية:	مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن		مفاعلتن	مفاعلتن	فعولن	
	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن = نهاية

ولا يظهر هذا الاشتراك في النهايات إلا إذا قصد الشاعر إلى التعجيبية، لأن الأصل في النظم استقلال نهايات البناء العروضي عن نهايات عناصر البناء النحوي الدلالي وعدم تطابقهما، كما يتبين من اختلافها في قول الشيخ:

ولا خـيـرَ فـي مـن لـيـسَ يـبـسـطُ شـكـرهُ

عـلـى الـقـلِّ إن الـخـيـرَ نـاقـتـه بـسـطُ[1]

فإذا حقق المنشد نهايات عناصر الكلام بالوقوف القصير عليها غاب الإيقاع العروضي واختفت نهايات الأجزاء لتفككها، كما يتضح من اقتراح الوقف عند النهايات الدلالية الآتية:

ن = نهاية	ن	ن	ن	ن		ن	ن	ن	
عناصر الكلام:	ولا خير	في من	ليس يبسط	شكره		على القل	إن الخير	ناقته	بسط
الأجزاء العروضية:	فعولن+ مـ	فاعي	لن + فعول+ مـ	فاعلن		فعولن+مـ	فاعيلن+ف	عول+مفا	عيلن
ب = بداية	ن		ن ب ن ب	ن		ب ن ب	ن ب	ن ب	ن

وإذا حقق النهايات العروضية بالوقوف عند نهاية كل جزء تفككت عناصر الكلام وتداخلت حروف الوحدات المعجمية فأصبحت النهايات الدلالية ضائعة وسط تراكم حرفي غير دال:

ب = بداية	ن ب	ن ب ن ب	ن ب	ن ب ن		ن ب	ن ب	ن ب	ن ب ن
عناصر الكلام:	ولا خيـ	ـرفي من ليـ	س يبسـ	ط شكره		على القـ	ل إن الخيـ	ـر ناقـ	ته بسط
الأجزاء العروضية:	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن		فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعيلن
ن = نهاية	ن	ن	ن	ن		ن	ن	ن	ن

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٥٥.

وإلى هذا التعارض بين البناءين النحوي الدلالي والعروضي يشير الشيخ بقوله:

مــغــانــيــه مــحــيــلات المــعــانــي

كبيت الشعر قُطِّع بالعروضِ[1]

ويبدو من خلال حصر احتمالات التطابق بين نهايات كل بناء أن مجال التنوع في هذا الحقل من التعجيب ضيق ومحدود، لأن الشاعر لا يخرج فيه عن الاختيارات الممكنة الآتية:

١ - إيقاع التجزئة المشتركة عند نهاية الوحدة العروضية المركبة من جزأين كوحدتي الطويل والبسيط، ومنه قول الشيخ في الدرعيات:

إذا نشرت فاضت/وإن طويت أزت

كأنك أدرجت السراب على الأكم[2]

٢ - إيقاعها عند نهاية كل واحد من جزئي الوحدة المركبة، كقوله:

فمني تقصيرٌ ومنك تفضلٌ

بعذرٍ/ فلا حمد/ علي/ولا ذم[3]

٣ - إيقاعها عند نهاية الوحدة العروضية البسيطة ذات الجزء الوحيد في الأوزان السداسية والمتقارب، كقوله:

في حياةٍ/كخيال/طارقٍ

شغل الفكر وخلاك ومر[4]

٤ - تجزئة البيت كله كقوله:

فما كنت/ من الرهطِ

يعدون/ مقابيلا[5]

---

(١) اللزوم: ٩٣/٢.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٠.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٩.

(٤) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٥) اللزوم: ٣٠٤/٢. وانظر: ٦٠٨/٢: قد ذهبت/ عادهم و/ جرهمها... وهم على/ ما عهدت/ ما انتبهوا.

٥ - **تجزئة الصدر دون العجز كقوله:**

وأخـــو الـحـجـى/ فـي أمـــره/ مـتـحـيـرٌ

جـمـع الـتـجـارب عـمـره المـتـفـرق(١)

٦ - **تجزئة العجز دون الصدر كقوله:**

ظـلـوا كـــدائـــرةٍ تحـــوِّل بـعـضـهـا

مـن بـعـضـهـا/ فـجـمـيـعـهـا/ مـعـكـوسُ(٢)

٧ - **تجزئة الصدر وبعض العجز كقوله:**

يـــا أمـــــة/ مـــا لـــهـــا/ عـقـول

وفـــقـــد ألـــبـــابـــهـــا/دهـــاهـــا(٣)

٨ - **تجزئة العجز وبعض الصدر كقوله:**

حـكـم الـــــربُّ لـــبـــدرٍ/ فـاسـتـوى

وهــــلال/ مـسـتـجـد/ فـانـأطـر(٤)

٩ - **الاكتفاء بتجزئة محدودة مرة واحدة داخل كل شطر، كقوله:**

كـم أردنـــا/ ذاك الــزمـــان بمـدحٍ

فـشـغـلـنـا/ بـــذمِّ هـــذا الـــزمـــان(٥)

---

(١) اللزوم: ١٨٥/٢. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٨٧، حيث قوله في الصدرين: شجا ركبا/ وأفراسا/ وإبلا. و: بها كانت/ جيادهم/ مهارا ...، والدرعيات/ شروح: ص ٢٠٠٢، حيث قوله في الصدرين: ولم يترك/ أبوه سوى/ قناة.. و: فإني قد/ كبرت وما/ كعاب...

(٢) اللزوم: ٣٢/٢. وانظر: ٥٨٤/١، ٥٨٤/٢.

(٣) نفسه: ٦٢٠/٢.

(٤) نفسه: ٦٠٨/١. وانظر سقط الزند/ شروح: ص ٥٨٦ (كأنها في نضار ذائب سبحت... واستنقذت بعد أن أشفت على الغرق).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٤٢٨.

١٠ - الاكتفاء بالتجزئة مرة واحدة فقط في البيت كله، وهو ما يجعلها شاحبة لضيق حقلها، كقوله:

وتسوف رائحة الخزامى أينقي
فتقودها/ ذللًا بغير خزائمِ[1]

والملاحظ أن الصورة ما قبل الأخيرة تعد أضيق صور التجزئة العروضية المقصودة لتناسب موقعي ركنيها، أما الصورة الأخيرة فنادرًا ما تأتي في شعره، والراجح أنها تأتي اتفاقًا.

ولا ننكر أن التجزئة قد تكون في بعض الأبيات عفوية غير مقصودة لسهولة وقوعها في بعض الأوزان كالطويل والكامل، لكن الغالب أن يكون مجيئها العفوي مقصورًا على ما ضاقت حقوله منها، أما ما اجتمع منها مع الترصيع السجعي والصرفي، أو اتسع فتعددت مواقعه وتناسبت، فالقصد إلى التعجيب به يكون هو الأصل.

ومن مظاهر التناسب في التجزئة وقوعها في عجز البيت وصدرالذي يليه وعجزه كقوله:

أرى حيوان الأرضِ يرهبُ حتفه
ويفزعه رعد/ ويطمعه برق
فيا طائر ائمني/ ويا ظبيُ لا تخفْ
شذاي فما بيني/ وبينكما فرق[2]

ووقوعها في الصدرين والعجزين في بيتين متتاليين، كقوله:

وقد ينمي/ كبيرٌ من/ صغيرٍ
وينبت من/ نوى القسب/ اللبانُ

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٤٨٥.

(٢) اللزوم: ٢/١٧٥.

وعــنــت فـــي/ ســمــاء بــنـــي/ عـــديٍّ
نجـــوم مـــا/ يــغـيّــبُـهـا/عـنـان[1]

إن اختيار مسلك واحد من هذه المسالك الترصيعية[2] الثلاثة يكون كافيًا إذا أراد الشاعر لتعجيبه النغمي الإيقاعي أن يكون ذا بعد أحادي تميل فيه الصنعة إلى الخفاء، أما ما أراد له أن يكون بينًا صريحًا مكثف الصنعة لا يخطئه سمع المتلقي وذهنه، فإن المزج فيه بين هذه المسالك أو بعضها يكون سبيله إلى ذلك، لأن تفاعلها يكسبها تأثيرًا موسيقيًا قويًا يكسر رتابة الإنشاد، فيعيد شد الأسماع إلى الشعر المُنْشَد إذا ما أصابها ملل فانصرفت عنه، وهذا التفاعل الترصيعي هو ما أغرى النقاد البديعيين فاجتهدوا في تتبع أساليبه وتسميتها[3].

IV – **التفاعل**: يسمح المزج بين المسالك السابقة بتوليد أربعة أنواع ممكنة من العلاقات المركبة، ثلاثة منها ثنائية هي التعجيب السجعي الصرفي، والسجعي العروضي، والصرفي والعروضي، وأخرى ثلاثية هي التعجيب السجعي الصرفي العروضي.

ولم تخل أشعار القدماء من هذه الأساليب الترصيعية المركبة كما نبه على ذلك قدامة[4]، لكن الغالب على ورودها فيها التلقائية والعفوية، لبعد عصرهم عن عصور الزخرفة الشعرية التي أصبح فيها القصد إلى التصنيع أصلًا جديدًا في صناعة الشعر، نتيجة لإعجاب المحدثين بتأثيرها الموسيقي الجلي في البناء الشعري، وهو ما يفسر كثرتها في أشعار أبي العلاء.

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٩٥ – ١٩٦.

(٢) أي السجعي والصرفي والعروضي.

(٣) انظر من هذه الأبواب البديعية: التصريع والتشطير والترصيع والموازنة والتجزئة والتسجيع والمماثلة والتصميت. شرح الكافية: ص ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦. وانظر خزانة الحموي: ص ٣٦٦، ١٧٣، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٢٣، ٣٧٠.

(٤) نقد الشعر: ص ٣٨.

ويبدو من حرص المحدثين على صوغها مجتمعة في بناء واحد أنهم كانوا يتخذونها أحيانًا سبيلًا إلى إظهار الحذق بأساليب الصنعة، والقدرة على تطويع فنونها لتجميعها في جملة شعرية واحدة مشتركة بينها.

وقد أظهر الشيخ ضمنيًا هذا الحذق فمزج في بعض أشعاره – وفي اللزوم على الأخص – بين المسالك الثلاثة، لكنه بدا أميل إلى استثمار الصياغة الثنائية في أشعاره المجودة لإحساسه بغريزته الشعرية أنها الأنسب للانسجام الذي كان تباديه الشعري يفرضه عليه[1].

١ - **المماثلة السجعية الصرفية**: وهي أكثر الصور المركبة وقوعًا في شعره، لسهولة الجمع فيها بين مسموع الرويات وإيقاع الأبنية الصرفية شبه المسموعة، ويكون التفاعل فيها تفاعل اشتراك إذا كان ركنا السجع هما نفسهما ركني المماثلة الصرفية، كقوله:

إذا ما نعامُ الجوِّ زفَّ حسبتها

من الدو خيطان النعام المفزع[2]

أو تفاعل تجاور في البيت بين عدة أركان يستقل كل اثنين منها بتماثلهما السجعي أو الصرفي، كقوله:

تعد سراب القيظ والصيف والضحى

وجنح الدجى لو أنه كان جاريا[3]

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في نفس البيت فيقتسمان جملته الشعرية، كقوله:

---

(١) انظر ما تقدم: القسم الثاني، وانظر إشارة الحموي إلى أن الصنعة تخل بالانسجام وتؤدي إلى العقادة. خزانته: ص ٢٠.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤١ (الماذي/ الآذي). وانظر اللزوم: ١/٥١٠ (ملكوا/ سلكوا). وانظر: ٢/١٨٨ (المهابط/ المغابط).

(٣) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤.

مـحـصـي الجـرائـم فـعَّـال الـعـظـائـم نَـصـ

ـصـار الـهـضـائـم جـازٍ غـيـر ظـلاَّم[1]

ويجمع الشيخ في هذا المسلك بين البساطة والتركيب، فيأتي ببعض صوره بسيطة كقوله:

رمـاكَ الـلـهُ مـن نـوقٍ بـروقٍ

مـن الـسـنـوات تـثـكـلـك الإفـالا[2]

كما يأتي ببعضها الآخر مركبة كقوله:

ومـا أهـل الـتـحـنـؤ والـتـحـلِّـي

إلـى أهـل الـتـحـلـؤ والـتـحـنـي[3]

وتختلف وتيرة التردد باختلاف عدد الأركان التي تبنى عليها تعجيباته السجعية الصرفية، والغالب على بنائها أن يكون ثنائي الأركان، لكنه يوسع الحيز أحيانًا فيبنيها على أكثر من ذلك كقوله في الدرعيات:

والمـرء يـحـتـال ويـغـتـال مـا

عـاش ويـأتـال بـقـصـد ومـيـل[4]

وتشتغل آليتا المقاربة والمباعدة كشأنهما في المسالك المستقلة، فتتوالى الأركان كما توالت في قوله:

سـلـيـل الـنـار دقَّ ورقَّ حـتـى

كـأن أبـاه أورثـه الـسـلالا[5]

---

(١) اللزوم: ٤٥٨/٢. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١ (أرى أم دفر أخت هجر ولا أرى ...).

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٣.

(٣) اللزوم: ٥٦٢/٢.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٠. وانظر ص: ١٧١٦ (الوغى/ اللظى/ الظبى).

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٩٨. وانظر: ص ١٥٣ (هموا فأموا فلما شارفوا وقفوا ...).

أو تتباعد مع اختلاف في نسبة التباعد كما نجد في قوله:

وهـجـيـرةٍ كـالـهـجـر مـوجُ سـرابـهـا
كـالـبـحـرِ لـيـس لمـائـهـا مـن طـحـلـبِ[١]

وقد تزيد المباعدة الأفقية فتتجاوز نهاية البيت إلى البيت اللاحق، لتصبح شبه مقاربة عمودية يُحدث بها الشاعر تناسبًا موقعيًا يجعل الركنين عموديًا كالمتقاربين، لمجيء كل واحد منهما في نفس المكان من بيته، كما يتبين من قوله منتقلًا من المباعدة الأفقية (الجو/ الدو) إلى شبه مقاربة عمودية (سحما/ شما).

فـأقـسـم مـا طـيـور الجـو سـحـمـا
كـهـنَّ ولا نـعـام الـدوِّ روحـا
ودون لـقـائـك الـهـضـبـات شـمـا
تـفـوت الـطـرف والـفـلـوات فـيـحـا[٢]

وفي هذا التوزيع المحكم ما يؤكد أن المواقع التي يختارها الشاعر لأركان هذا التعجيب ليست في حقيقتها - كما أوضحت من قبل - إلا أوجها موقعية لآليتي المباعدة والمقاربة بين الأركان.

وتتعدد هذه الأوجه متأثرة بمدى تقلص الحيز الفاصل بينها أو اتساعه، فتظهر متوالية أو غير متوالية، بسيطة أو مركبة، ثنائية أو متعددة في أول الصدر[٣]، أو آخره[٤]، أو أوله وآخره[٥]، أو أوله وأول العجز[٦]، أو في الصدر كله[٧]، أو في كل

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٢. وانظر: ص ١٥٢٣ (ناج/ داج/ تاج).
(٢) نفسه/ نفسه: ص ٢٦٥ - ٢٦٧.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ٣١١ (يكدن/ يردن)، ١٧٤١ (الماذي/ الآذي)، ١٧٨٧ (الأضاة/ المفضاة)، واللزوم: ٣٧٨/١.
(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١١٣٥ (كلفتها جدلية رملية)، واللزوم: ٣٧٣/١.
(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٥٢ (ضافية/ صافية).
(٦) اللزوم: ٦٠٩/١، و٢/ ٢٤، ١٨٨، ٢٠٨.
(٧) نفسه: ١٨٨/١.

الصدر ونصف العجز[1]، أو آخر نصفي الصدر وأول نصفي العجز[2]، أو حشو الصدر[3]، أو حشو الصدر وأول العجز[4]، وحشويهما[5]، أو أول الصدرين[6]، أو آخرهما[7]، أو في ما سوى ذلك من المواقع التي يكشف عنها التتبع[8]، كقوله مختارًا أول العجز وأول الصدر اللاحق:

وتَـــديُّـــرُ الأوطـــــانِ حُـــبَّ وطـالما
قُـنـصَ الـحَـمَـامُ عـلـى الـغـصـون المُـيَّـدِ
ظـلـم الأنـــــامُ فـنـاصِ بِـيـدَكَ مـفـردا
حـتـى تـعـد مـن الـرجـال الـبُـيَّـدِ[9]

ويعتبر الخفاء والوضوح طرفين متقابلين يحرك بينهما الشيخ - كشأنه في المسالك المستقلة - أساليب التعجيب السجعي الصرفي ليزيدها قوة وجلاء أو يقلل من قوة تأثرها، فقد يختار أن يميل نحو الخفاء بالنقصان من قوة التماثل الصرفي بتغيير الحركات أو أحد حروف الزيادة كقوله:

الـدهـر يَـزْبَـقُ مـن حـواه كـأنـهـم
شـعـر يـغـيـر فـهـو أحـمـر أَزْبَـقُ
والـبـهـم يُـزْبَـقُ والأنـــام بـهـائـم
أبـدا تـقـيـد بـالـقـضـاء وتُـزْبَـقُ[10]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٠ (يحتال/ يغتال/ يأتال)، واللزوم: ٥٧٣/١.
(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩١٤.
(٣) نفسه/ نفسه: ص ١٩٧١، واللزوم: ١٨٨/٢.
(٤) سقط الزند/ شروح: ص ١٥٢٩ و١٨١٠.
(٥) نفسه/ نفسه، ص ١٧٧٠ (السخل/ النخل).
(٦) اللزوم: ١٨٧/٢، ٢٤٩.
(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٢٦٥ - ٢٦٧، حيث (سحما/ شما) في آخر الصدرين المتواليين.
(٨) نفسه/ نفسه: ص ٩٨ (دق/ رق)، ٢١٦ (اليمنى/ اليسرى)، ٢٥٤ (الركض/ المحض)، ١٥٢٩ (الجو/ الدو)، ١٧١٦ (الوغى/ اللظى/ الظبى)، ١٩٣٢، ١٩٧٦، ٢٠٠٠. واللزوم: ٥٧٥/١، ٦٠٥، ١٨٨/٢.
(٩) اللزوم: ٣٩٠/١.
(١٠) نفسه: ١٨٧/٢. وانظر: ٢٤/٢: الجسم كالصفر.

أو بالنقصان من قوة التماثل السجعي بتغيير الحركة الإعرابية كقوله:

ريـــع الــلــبــيــبُ مــن المــشــيــبِ لأنــه

مــا زال يــؤذن بــانــتــقــال جــــوار[1]

وقد يجمع بين النقصان الجلي من قوة السجع والنقصان الخفي من قوة التماثل الصرفي في جملة شعرية واحدة، فيكون ذلك اختيارًا وسطًا راجحًا نحو الخفاء، كقوله مغيِّرا حركةَ الإعراب (النسورُ/ الوكورِ) وترتيبَ حروف الزيادة (فواعل/ مفاعل)، مع النظر السجعي إلى روي القافية بلزوم الراء رويًّا في كل الأركان:

تــلــك الــنــســورُ مــن الــوكــورِ طــوائــر

ومــقــادر مــن فــوقــهــن طـــــواري[2]

وحين يختار الشيخ أن يميل بهذه الأساليب نحو الوضوح وقوة التأثير يسلك مسلك التلوين والتوليد والتكثيف، فيلون تعجيبيتها السجعية الصرفية بتعجيبية أخرى كالمجانسة في مثل قوله في السقط:

وخــلــةُ الــضــرب لا تــبــقــي لــه خــلــلا

وحــلــةُ الــحــرب ذات الــســرد والحــلــقِ

فخلة (الضرب مع «خللًا» تجنيس، ومع «حلة» تجنيس الخط، ومع «حلة الحرب» ترصيع)[3].

وقد يولد المماثلةَ السجعية من الصرفية، والصرفيةَ من السجعية في نفس البناء، متخذًا التكرار سبيلًا إلى ذلك كقوله:

يُــفــنــي ولا يَــفــنــى ويــبــلــي ولا

يــبــلــى ويــأتــي بــرخــاء وويــــل[4]

---

(١) اللزوم: ١/٥٧٣. وانظر: ١/٥٧٥: هفت الجبالُ من الرجالِ بعسجد.

(٢) نفسه: ١/٥٧٣.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦٨٦. وانظر نفس الشرح: ص ١٥٣٠. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وإذا جمع في البيت بين تعدد الأركان المماثَلة، وبين اشتراكها وتجاورها واكتمال تماثل بعضها سجعًا وصرفًا، ونظرت التقفية الداخلية إلى الروي في آخر البيت، دل ذلك على أن التكثيف السجعي هو المسلك الذي اختاره لتقوية أثر التعجيب كما نجد في قوله:

ألــفـــى صـــلاة الــعــصــر مــحــتــقـرًا

ورمـــى وراء الـظـهـر بـالـظـهـرِ[1]

ولم يخف على القدماء حذقه وبراعته في إيقاع المماثلات السجعية الصرفية، لذا نجدهم ينبهون عليها باعتبارها من محاسن شعره المتعددة، رغم أنها لا تشبه في كثافتها ووضوحها الأمثلة التي مثل بها البديعيون للتسجيع والتجزئة والتسميط والموازنة والتشطير والترصيع[2].

ومما نبهوا على حسنه رغم خفائه قوله:

كـــان الـــركــض أبـــدى المحـــض منـه

فـــمـــجَّ لـــبـــانـــه لـــبـــنًـــا صـــريـــحـــا

فالمصراع الأول «يحتوي على تسجيع مليح...»[3] يقابل حسن الجناس في المصراع الثاني كما أوضح ذلك الخوارزمي.

٢ - **المماثلة السجعية العروضية**: ونقصد بها الصياغة المركبة التي تحل فيها التجزئة العروضية محل المماثلة الصرفية في التفاعل مع المماثلة السجعية، ويكون التفاعل فيها كسابقتها تفاعل اشتراك تتوحد فيه النهايتان التسجيعية والعروضية كقوله:

ديـــارهـــم/ بـــهـــم تـــســـري/ وتجـــري

إذا شـــاؤوا/ مـــغـــارًا أو/ طـــرادا[4]

---

(١) اللزوم: ١/٥٩٦. وانظر قوله في: ٢/٤٨٠: محصي الجرائم فعال العظائم نصار الهضائم جار غير ظلام.

(٢) انظر الأبواب المذكورة وغيرها في شرح الكافية للحلي، وخزانة الحموي.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٢٥٥. وانظر بيت السقط في: ص ٢٥٤.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٩. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٤٩ (وائل/ موائل)، و١٧٥١.

أو تفاعل تجاور تستقل فيه النهاية السجعية عن النهاية العروضية مع اجتماعهما في جملة شعرية واحدة كقوله:

هـــنــــاءُ مــــن/ غــــريـــبٍ أو/ قـــريـــبٍ

كـــــلا وصــــفـــيـــه حــــق لا فـــــــري[1]

وقد يتكامل الاشتراك والتجاور في بيت واحد، فيكون التفاعل فيه ذا وجهين متكاملين كقوله:

غـلـت و/ أغـالـت ثـم غـالـت/ وأوحـشـت

وحـشـت/ وحـاشـت واسـتـمـالـت/ ومـلـت[2]

وتتنوع النهايات التي يختارها الشيخ لتجزئته السجعية في هذه المماثلة بتنوع الوحدات العروضية التي يبنيها عليها، فتكون ذات صورة واحدة عندما يكون الوزن سداسيًّا أو ثمانيًّا بسيطًا، كقوله مجزئًا ومسجعًا بعض وحدات الوافر:

فـمـن سـيـفٍ/ ومـــن رمـــحٍ/ وسـهـمٍ

ونـــصــــلٍ أرهـــفـــوه وذربــــــــوه[3]

أو تتعدد صورها إذا كانت الوحدة مركبة من جزأين متكاملين في الطويل والبسيط فتكون التجزئة المشتركة آخر ثانيهما كما نجد في قوله:

فـــــؤادك خـــفَّـــاقٌ/ وبـــرقــك خــافـقٌ

وأعـيـاك فـي الـدنـيـا/ خـلـيـلٌ مـوافـق[4]

أو آخر أولهما كما نجد في قوله:

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٣٢٨. وانظر الدرعيات/ شروح: ص ١٧٥٢ (من أنجم الدرعاء أو ...).

(٢) اللزوم: ١/ ٢٢١.

(٣) نفسه: ٢/ ٦٠٤.

(٤) نفسه: ٢/ ١٧٨.

أزالـــت/ وزلـــت بـالـفـتـى عـن مـقـامـه

وحـلَّـت/ فـلـمـا أحـكـم الـعـقـد حـلـت[1]

أو تكون آخر كل واحد منهما كما نجد في قوله:

فـالـرزق يـهتف يـا/ إنس اعـمـلـوا/ وكلوا

يـا أيـهـا الـظـبـيُّ رِدْ/ يـا طـائـرُ الـتـقـطِ[2]

وتختلف كثافة التجزئة السجعية العروضية باختلاف عدد الأركان التي يأتي بها الشيخ في البيت، فتكون ثنائية كما نجد في البيت السابق، أو تزيد على ذلك كما يتبين من قوله:

مـــهـــا نــقـــاء لا مـــهـــا/ فـــي نـقـا

ربـــبن فـــي/ ظـــل قـــنـــا/ أو ربـــبن[3]

وتتأثر المواقع التي يختارها لأركان التجزئة السجعية العروضية داخل البيت أو الأبيات بمدى كثرة الكلمات الفاصلة بينها أو قلتها، فقد تكون هذه الكلمات معدومة فتتوالى في البيت كله[4] أو في حيز محدود منه[5]، أو تتباعد فيه تباعدًا يكون أحيانًا متناسبًا إذا تعمد أن يختار لها مواقع متعادلة بجعل طرفيها أول الصدر وأول العجز ينظران إلى وسط إيقاعي سجعي مشترك بينهما[6]، أو بجعلهما في وسطيهما كقوله:

فـلـم تـــتـــرك/ لجـــاريـــة/ شـــراعًـــا

ولـــم تـــتـــرك/ لـــعـــاديـــة/ بـــــدادا[7]

---

(١) اللزوم: ١/ ٢٢١.

(٢) نفسه: ٢/١٠٧.

(٣) نفسه: ٢/ ٥٨٤. وانظر البيت السابق (اللزوم: ١/ ٢٢١): غلت وأغالت ثم غالت وأوحشت.

(٤) كقوله: غلت وأغالت ... البيت انظر ما تقدم.

(٥) كقوله: فالرزق يهتف ياإنس اعملوا/ وكلوا ... انظر ما تقدم.

(٦) انظر في البيت السابق مواقع: مها/ نقا/ قنا.

(٧) سقط الزند/ شروح: ص ٧٩٧.

أو بتوزيعهما على البيت كله كقوله:

سـبـريـة/ فـي مـسِّـهـا/ بـحـريـة

بميـاهـهـا/ شـمـسـيـة/ بـشـعـاعـهـا[1]

٣ - المماثلة الصرفية العروضية: وهي مماثلة تميل نحو الخفاء لاختفاء السجع منها، واكتفاء الشاعر فيها بالتجزئة العروضية المقترنة بالتماثل الصرفي، كقوله:

والـعـقـل يـعـجـب لـلـشـروع تمـجـسٌ

وتحـنُّـفٌ/ وتـهـوُّدٌ/ وتـنـصـرُ[2]

ويأتي بها الشيخ كسابقتها في نهاية الوحدة العروضية البسيطة كوحدة المتقارب في قوله:

ولـكـن/ قـتـاد/ عـديم الجـنـاة

كـثـيـر الأذاة/ أبـى غـيـر شـر[3]

أو في نهاية ما ركب من جزأين كوحدة الطويل في قوله:

تمـنـاه إنـسـي/ وأعـيـس بـازلٍ

وأسـحـم طـيـارٍ/ وأعـفـر كـانـسِ[4]

وقد تأتي في نهاية كل جزء كقوله:

سـمـاحـك مـجـهـولٌ/ ونـحـلـك واضـحُ

ومـجـدك ضـاوي وجـسـمـك حـادر[5]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٢) اللزوم: ١/ ٥٦٧.

(٣) نفسه: ١/ ٦١٤.

(٤) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧١.

(٥) اللزوم: ١/ ٤٢١.

أو نهاية جزئها الأول فقط. وتختلف وتيرة التردد تبعًا لعدد الأركان التي تبنى عليها المماثلة فتكون ثنائية وثلاثية ورباعية كقوله مثنيًا:

رب خــفــض/ أتــــاك مـــن بــعــد بــأسـا

ء وبــــؤس/ لــقــيــتــه غــب خــفــض[1]

وقد تستغرق التجزئة البيت كله فتكون سداسية في مثل قوله:

فـــــكــــوارب/ وزوارع/ وكـــوافـــر

وحـــواصــــد/ وجـــوامـــع/ ودوائـــــس[2]

ويعتبر هذا البيت نمونجًا لكثافة المماثلة الصرفية العروضية وقوة تأثيرها، لتقارب الأركان وتواليها في البيت كله، ولتناسبها واكتمال تماثلها صرفًا وإعرابًا.

والملاحظ أن الشيخ قد اختار أن يعوض مسموع السجع الغائب في جل المماثلات الصرفية العروضية السابقة بالمقاربة بين أركانها - وهو الاختيار الغالب فيها - لتعويض غياب المسموع السجعي بالتقارب الموقعي داخل البيت، فرارًا من الشحوب الموسيقي الذي تحدثه المباعدة بينها.

وقد يختار الشيخ أحيانًا أن يباعد بينها، لكن الغالب أن يأتي ذلك مقترنًا بتناسب موقعي يولد إيقاعًا لا يخفى عن المتلقي، كما يتبين من قوله مختارًا وسطي الصدر والعجز:

ومـــــن الــــرزيَّــــة عــــاهـــرٌ مــتــوهــمٌ

فــي الــنــاســكــين ونــاســكٌ فــي الــعــهــر[3]

فالمناسبة مكافئ موقعي مقصود تعمد الشاعر أن يقلل به تأثير المباعدة، وهي طريقة تقوم على جعل الأركان المتلونة بخفائها ووضوحها أسلوبًا يزداد به الركن قوة

---

(١) اللزوم: ٢/٩٥.
(٢) نفسه: ٢/٣١.
(٣) نفسه: ١/٥٦٦.

لدى المتلقي، بقياسه إلى الآخر الخفي الذي يصاحبه، كما يتبين من تلوينه حركات بعض الأبنية الصرفية مع احتفاظه بالتماثل كاملًا بين ما بني منها على «فاعل»:

سماحك مجهولٌ ونحلك واضحٌ

ومجدك ضاوي وجسمك حادر[1]

سماحك مجهول وفُعلُك فاعلُ

وفَعلُك فاعلُ وفَعلُك فاعلُ

٤ - المماثلة السجعية الصرفية العروضية: وهي الصياغة الوحيدة التي تأتي فيها التعجيبات الثلاثة السابقة متفاعلة في نفس البناء الشعري، ويبدو الحيز الذي تشغله متفاعلةً فيه في شعر الشيخ ضيقًا - كما أوضحت من قبل - بالقياس إلى ما شغلته سابقاتها المفردة والثنائية، رغم أن هذا النوع يعتبر لاكتمال عناصره الوجه البديعي الذي ولع به المحدثون ومثل به البديعيون للفنون الترصيعية المختلفة.

وتقوم هذه المماثلة الثلاثية على جمع تعجيباتها المستقلة في بناء واحد، لتتفاعل فيه فنيًا تفاعلًا قد يكون اشتراكًا إذا تطابقت الأوجه التعجيبية السجعية/ الصرفية/ العروضية في نفس الركن، كقوله:

كلفتها/ جدليةً/ رمليةً

نضبت فلم تلحق بأهل التنضب[2]

أو تجاورًا إذا اجتمعت أركانها كلًا أو بعضًا في جملة شعرية واحدة كقوله:

أرى حيوان الأرض يرهب حتفه

ويفزعه رعدٌ ويطمعه برق[3]

---

(١) انظر اللزوم: ١/ ٤٢١. وانظر البيت في الأمثلة السابقة لتبين موقع المماثلة.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١١٣٥.

(٣) اللزوم: ٢/ ١٧٥.

وقد يجتمع الاشتراك والتجاور في نفس البناء الشعري فيتكاملان كما تكاملًا في قوله:

وهـــي الحـــــوادث عـــوذٌ/ ولـــواقـحُ

وشـــوائـــلٌ/ وحـــوائـــلٌ/ وعـــشـــار[1]

تجاور صرفي عروضي اشتراك ثلاثي.

وتعتبر نهاية الوحدة العروضية - اشتركت الأركان أم تجاورت - إعلانًا عن استيفاء حيز التعجيب الثلاثي، سواء كانت بسيطة كوحدة الكامل في قوله:

مــتـجــلـــدًا أو خـــلــتــه مــتــبــلــدًا

لا دمـــعَ فـيـه بـفـادح يـتـرقـرق[2]

أم مركبة من جزأين ثانيهما هو الركن، كوحدة الطويل في قوله:

وجـهـك لـم يـسـفـر ونـــارك لـم تـنـزْ

ورمـحـك لـم يـعـتـر وكـفُّـك لـم تـهـم[3]

أو الركن أولهما كما نجد في قوله:

وصـابـوا عـلـى عـاف وآبـوا إلـى رضـى

وجـابـوا إلـى عـلـيـاء نـازحـة خـرقـا[4]

ويسلك الشيخ في بناء هذا النوع من التعجيب مسلكا يتحرك فيه فنيًّا بين طرفين متقابلين يحددان عدد مجموعات الأركان التي يبنيه منها[5]، وأقصد طرفي البساطة والتركيب.

---

(١) اللزوم: ١/٤٥٠.

(٢) نفسه: ٢/١٨٥.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٩٦٩.

(٤) اللزوم: ٢/١٩٢.

(٥) الضمير يعود على المجموعات: أي من المجموعات.

ففي الصياغة البسيطة تكون مجموعة الأركان واحدة سواء اكتفى فيها بركنين اثنين كزحلي وزهري في قوله:

زُحَلِي/ واجمٌ يصحبه

زُهَرِيٌّ/ الطبع غنى وزمر[1]

مجموعة وحيدة ذات ركنين.

أم زاد على ذلك فجعلها ثلاثية الأركان أو رباعية أو خماسية أو سداسية...كقوله:

فروائحُ/ وبواكرُ/ ومعارفٌ

ومناكرُ/ وحواضرُ/ وبواد[2]

مجموعة وحيدة ذات ستة أركان.

أما في الصياغة المركبة فإن المجموعات تكون أكثر من واحدة، فيصبح ركن كل واحدة – أحيانًا – فاصلًا بين ركنين في الأخرى كما يتبين من مثل قوله:

مجموعة ثانية ذات ركنين:

وتشابهت/ أجسامنا/ وتخالفت

أغراضنا فمغربٌ ومشرق[3]

مجموعة أولى ذات ركنين.

ويسلك الشيخ لتحديد درجة الوضوح والخفاء في تعجيباته الثلاثية طرقا مختلفة، ترد في مجملها إلى ثلاثة اختيارات أسلوبية تعد مفاتيح لها، أولُها تغيير وتيرة تردد الأركان داخل المجموعات وتأرجحها فيها كمِّيًا بين الصورتين الصغرى الثنائية والكبرى المتعددة الأركان، كما يتبين من مختلف الأمثلة السابقة.

---

(١) اللزوم: ٦٠٩/١.

(٢) نفسه: ٣٩٦/١.

(٣) نفسه: ١٨٦/٢.

والثاني مطابقةُ الحركات والحروف الصرفية وحركات الإعراب والبناء، وتوحيدُها لتقوية تأثير التعجيب كما يتضح من جل الأبيات السابقة، أو تلوينُها بمخالفتها لتخفى خفاء فنيا قد تكون الغاية منه عدم التغطية على فن بديعي آخر يقع في نفس البيت أو الأبيات.

ومما لونت حركاته ولينه فخفي وبرز ما يصاحبه من جناس قوله:

وهيجها قول/ يقال/ عن الحمى

وذاك حديث ما محدثه ثبت

ومن عاين/ الدنيا/ بعين من النهى

فلا جذل يفضي إليه ولا كبت[1]

وثالث المفاتيح المقاربة والمباعدة بين الأركان لجعلها تتقارب متوالية أحيانًا[2]، أو تتباعد تباعدا يغلب عليه التناسب الموضعي، لمجيئها في مواقع متعادلة كأول الصدر والعجز[3] أو أول الصدر وآخره[4]، أو ما سوى ذلك من المواقع المتناسبة[5].

ويبدو الشيخ في بعض الأبيات كأنه أخل بهذا التناسب بزحزحته الركن الثاني عن الموقع الأنسب، كما يتبين من مجيئه به في عجز البيت الثاني بعد المجيء بالركن الأول في صدر البيت الأول في قوله:

عمدت لنا الأيام وهي نوائبُ

لترد أقدامًا مكان هواد

---

(١) اللزوم: ١/١٩٣.

(٢) انظر اللزوم: ١/٣٩٦: فروائح وبواكر ... البيت، و١/ ٤٥٠: ... ولواقح وسوائل ...، والدرعيات/ ش: ص ١١٣٥ (كلفتها ..).

(٣) انظر نفسه السابق في اللزوم: ١/٦٠٩: زحلي واجم يصحبه... زهري الطبع غنى وزمر.

(٤) انظر قوله السابق في نفسه: ٢/١٨٥: متجلدا أو خلته متبلدا ....

(٥) انظر قوله السابق: وصابوا على عاف وآبوا إلى رضى... وجابوا إلى علياء نازحة خرقا. نفسه: ٢/١٩٢. وانظر قوله: وتشابهت أجسامنا وتخالفت... أغراضنا فمغرب ومشرق. نفسه: ٢/١٨٦. وانظر: ١/٣٩٦: فروائح وبواكر ... و١/٣٧٣: العين من أرق والشخص من قلق ... وس – ز/ شروح: ص ٩٦٩: ووجهك لم يسفر ونارك لم تنر ... البيت، والدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧ (سبرية في مسها بحرية... بمياهها شمسية بشعاعها).

فطوارقُ جاءتهم بطواردٍ
ونوادبُ قامت لهم بنوادِ[1]

لكن التأمل في توزيع أركان المماثلة داخل البيت يكشف عن أنه أحدث بهذه الزحرحة تناسبًا جديدًا، هيأ له بمماثلة ثنائية صرفية عروضية بين دوائب وطوارق، عابرا إليها بمماثلة مفردة صرفية مختلفٍ إعرابها بين طوارقُ وطواردٍ، ليعود مرة أخرى إلى نفس التعجيب الثنائي بمماثلته صرفًا وعروضًا بين طوارد ونوادب، قبل أن يغلق دائرة التعجيب ليجعل التماثل بين دوائب ونوادب تفاعلًا ثلاثيًا تتكامل فيه المماثلات السجعية والصرفية والعروضية، موهمة المتلقي - بوقوعها في نهاية صدر بيت وأول عجز الذي يليه - أنها واقعة في بيت واحد طال فيه زمان الوقف عند الانتقال من صدره إلى عجزه.

إن خبرة الشيخ بأسرار الترصيع وحذقه بأساليبه مفردة ومركبة ينبئ بأن شعره كان مرجعًا غنيًا في هذا الفن للشعراء الناشئين، غير أن حرصه على عدم الإخلال بالانسجام الشعري في أشعاره المجودة، وعلى عدم التشويش على الفنون البديعية الأخرى في اللزوميات، جعل الصور الترصيعية النموذجية التي ولد منها البديعيون مصطلحاتهم عزيزة في أشعاره، ومن القليل النادر الذي جاء به موافقًا تعريفاتهم قوله من باب ما يسمونه بالتجزئة:

سبريةٌ في متنها بحريةٌ
بمياهها شمسيةٌ بشعاعها[2]

وقوله من باب ما يسمونه بالتسميط[3]:

---

(١) اللزوم: ١/٣٩٧.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٧٧.

(٣) انظر شرح الكافية: ص ١٩٦، وخزانة الحموي: ص ٤٣٤، حيث يعرفه بأنه جعل الشاعر «كل بيت بسمطه أربعة أقسام ثلاثة منها على سجع واحد بخلاف قافية البيت»، ومثل له بقول الحلي: فالحق في أفق والشرك في نفق... والكفر في فرق والدين في حرم.

كـأنـك لـم تُجـــزْ قـنـاة ولـــم تُجـزْ

فـتـاة ولـم تُجـبِـزْ أمـيـرا عـلـى حكم

ووجـــهـك لـم يُـسفـرْ ونـــارك لـم تُـنـزْ

ورمــحـك لـم يَـعـتِـزْ وكـفـك لـم تــهْـمِ[1]

ويمكن حسب تعريفهم للتشطير[2] أن نعد من التشطير الناقص قوله:

الـعــينُ مـن أرقٍ والـشـخـص مـن قـلـقٍ

والـقـلـب مـن أمـلٍ والـنـفـس مـن حـسـدِ[3]

لكن هذه النماذج وإن شهدت له بالقدرة على تطويع كل أساليب الترصيع المشهورة تظل لندرتها في أشعاره بعيدة عن أن تعد وجهًا لمذهبه في هذا الفن.

رابعًا - **التعجيب الدلالي**: ونقصد به كل الفنون البيانية/ البديعية التي يخاطب بها الشاعر ذهن المتلقي من خلال تشكيل المعاني، وبنائها بناء قد يكون للإفهام أو التخييل أو لهما مجتمعين.

ويبدو أن إدراك التعجيبات السابقة يكون – لطبيعتها المسموعة أو شبه المسموعة أو المبصرة – أقرب إلى إدراك المتلقي من جل التعجيبات الدلالية لطبيعتها المعقولة، رغم كونها تنافس بكثرة أسمائها في مصنفات البديعيين فنون المشاكلات الصوتية والنغمية الإيقاعية والبصرية.

فقد انتهوا في تتبعهم للفنون التعجيبية التي تخاطب الذهن واجتهادهم في تفريعها، إلى تعداد فنون كثيرة نذكر منها[4] – فضلًا عن الاستعارة والتشبيه –

---

(١) س. ز/ شروح: ص ٣٦٨. ولم يخص الخوارزمي هذا الفن بمصطلح خاص، ولكنه اكتفى بوصفه بأنه تسجيع مليح. نفس الصفحة.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ١٨٩، وخزانة الحموي: ص ١٧٣، حيث يعرفه بأنه تقسيم الشاعر بيته شطرين مع تصريع كل شطر منهما، «لكنه يأتي بكل شطر من بيته مخالفا لقافية الآخر ليتميز كل شطر عن أخيه» ومثل له بقول مسلم: موف على مهج في يوم ذي رهج... كأنه أجل يسعى إلى أمل.

(٣) اللزوم: ١/٣٧٣.

(٤) انظر فهرس أبواب شرح الكافية: ص ٤٧٣ – ٤٧٩، وفهرس أبواب خزانة الحموي: ص ٢ – ٣.

الطباقَ والاستطراد والتوشيح والمقابلة واللف والنشر، والتذييلَ والالتفات والتفويف والموازبة والتسليم، والافتنان والمراجعة وإرسال المثل والتتميم والتكميل.

لكن ما يلاحظ عند التأمل في مفاهيم بعض المصطلحات التي ذكروها أنها تحيل على أبنية دلالية لا يختص بها الشعر وحده، لأنها مما يشترك أهل اللسان في تداوله والتوسل به إلى الإفهام في مطلق الكلام، وقد أحس بعض البديعيين المتأخرين بانتساب هذه الأبنية إلى حقل اللغة التداولية الواسعة فنبهوا - وهم يثبتون في مصنفاتهم المصطلحات المسمية لها اقتداء بالسابقين - على أنها بعيدة الصلة عن البديع من حيث هو زخرفة مخيلة، كما يتبين من قول الحلي عند ذكره باب «عتاب المرء نفسه»: «وهذا النوع أدخله ابن المعتز وعده منه، وليس فيه شيء منه بل صفة حال واقعة، ولم يمكنني أن أخل بذكره»[1].

ويتبين من كثرة ما جاء به أبو العلاء منها أنه كان يوليها نفس العناية التي حظيت بها تعجيباته السابقة، وبعض أبياته يعد مما اختاره البديعيون للتمثيل لبعض أنواعها[2].

وقد لفت انتباهَ شراح السقط براعتُه في التعجيب بما اختاره من هذه الفنون، فنبهوا على ذلك من خلال وقوفهم عند ما استحسنوه في بعض أبياته من إغراب[3] وإيهام[4] وكناية[5] وإيماء[6] واستعارة وتشبيه، وغير ذلك مما سبق تعرُّضُنا له عند دراسة تشكل المعاني[7] في أشعاره.

---

(١) شرح الكافية: ص ٨١. وانظر ما اشترطه في الاستدراك والاستثناء ليعدا من البديع: ص ١١٠ - ١١١. وانظر خزانة الأدب: ص ١٤٤، حيث يقول الحموي عن نفس الباب: «هذا النوع ... لم أجد العتب مرتبًا إلا على من أدخله في البديع وعده من أنواعه، وليس بينهما نسبة، والذوق السليم أعدل شاهد على ذلك. ولولا أن الشروع في المعارضة ملزم، ما نظمت حصاه مع جواهر هذه العقود»، وانظر: ص ٧١، حيث يستهين بالطباق المجرد إذا لم يترشح بنوع من أنواع البديع. وانظر استهانته بالتعطف في: ص ٤١٧.

(٢) انظر مثلا باب مراعاة النظير في شرح الكافية: ص ١٢٨.

(٣) انظر التنوير: ٧٢/٢، والشروح: ص ١٤٦١، ١٤٦٨، ١٥١٩، ١٥٩٦، ١٥٩٨، ١٩٢١، ١٩٥٥.

(٤) انظر الشروح: ١١٠٩، ١١٢٧، ١١٤٧، ١٢٤٤، ١٣٠٤، ١٣٣٠، ١٣٤٥، ١٣٦٧، ١٣٨٠، ١٩٠٦، ١٩١٤، ١٩٢٢.

(٥) نفسه: ١٩٥٧، ١٩٧٢، ١٩٧٣، ١٩٨٥، ١٩٩١، ١٩٩٥، ١٩٩٨، ٢٠١٣، ٢٠٢٠، ٢٠٢٨.

(٦) نفسه: ١٤٥٨، ١٤٨٢، ١٦٤٦، ١٦٧٣، ١٨٥١.

(٧) انظر ما تقدم: القسم الثالث.

وقد تبين من تحليل أساليبه في المبالغة والغلو والاستعارة والتشبيه أنه كان كما وصفه ابن سعيد[1] أشعرَ من سلك أسرار التخييل، ويتبين من وصفه الدقيق لبعض هذه الفنون وتسميتها بمصطلحات كالتجويد[2] والمقابلة[3] والغلو[4] والإكذاب[5] والاستطراد، أنه كان خبيرًا بأساليبها خبرة نقدية وجمالية فنية.

ونكتفي لتجلية الوجه البديعي لتعجيباته الدلالية بالوقوف عند ما اصطلح على وصفه منها بالطباق والمقابلة والالتفات والتقسيم.

I - **الطباق**: ذكر العسكري[6] في تاريخ مبكر أن الناس قد أجمعوا على أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، ونبه على أن قدامة قد خالفهم بتسميةِ ذلك تكافؤا وإطلاقِه ملفوظَ المصطلح على ما اتفق لفظًا واختلف معنًى[7] أي على الجناس، والملاحظ أن المفهوم الذي يذكره العسكري هو ما أخذ به اللاحقون[8] في تعريفهم الطباق أو المطابقة أو التطبيق.

ويتبين من غزارة المطابقات الدلالية في أشعار الشيخ أنه كان مولوعًا بها ولع أبي تمام بها، وأنه لم يكن يعدها فنًّا هين القدر لسهولته كما سيرى بعض البديعيين المتأخرين، فالطباق الذي يعرف بأنه مجرد تقاوم أو تضاد في المعنى بين لفظتين، كان عند الشيخ حقلًا خصبًا بتنوعه وقابليته المتجددة لأن يلبس حللًا أسلوبية تبدو غير متناهية، ويمكن أن نتعرف بعض مظاهر التنوع في هذا التعجيب «السهل» من خلال التوسل بالمداخل المقترحة الآتية:

---

(١) انظر رايات المبرزين: ص ٣٢. وفيه: «أشعر من ملك طرق التخييل».

(٢) انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة: ١٤٥.

(٣) اللزوم: ٤٣٧/١.

(٤) انظر خطبة السقط.

(٥) انظر اللامع العزيزي/ الموضح: ورقة ١٢٦.

(٦) الصناعتين: ص ٣١٦.

(٧) نفسه: ص ٣١٦. وانظر نقد الشعر: ص ١٦٣ حيث عرف قدامة التكافؤ بأنه الإتيان بمعنيين متقاومين.

(٨) انظر البديع في نقد الشعر: ص ٣٦، وخزانة الحموي: ص ٦٩. وقد وفق بعضهم بين اصطلاح قدامة وغيره فخص بالتكافؤ ما أتى التضاد فيه بين ألفاظ المجاز، وبالطباق ما أتى بين ألفاظ الحقيقة. انظر خزانة الحموي: ص ٦٩.

١ - **المباشرة والوساطة:** وأقصد بها الأسلوب الذي يجعل به الشاعر - عند بنائه للطباق - أحد الركنين مضادًا للثاني، فعلاقة التضاد في أي طباق تقوم في مطلق الكلام وفي الشعر أحيانًا على تماس وتعارض معجميين، يصير بها الحقل الدلالي للتضاد مقسما بين نصفين، يستدعي كل واحد منهما الثاني - باعتباره نقيضًا له - استدعاء مباشرًا لا يتوسل فيه المتكلم بأية وساطة معجمية، كاستدعاء الموت للحياة والارتفاع للانخفاض.

ومن الطباق المباشر في الشعر قول الشيخ في السقط:

ولم أر خيلاً مثلها عربيةً

تذيل عِتوًا أو تصونُ نمارا

فالإذالة «الامتهان وهي ضد الصيانة، فلذلك طابق بينهما»[١].

لكن الشعراء لا يتقيدون دائمًا بهذه العلاقة المنطقية المباشرة بين المتضادات، فالحرص البديعي على إيقاع الطباق يجرهم - عندما لا تسعفهم الأضداد المعجمية المباشرة - إلى التوسل بوساطة دلالية، يكون فيها ركن المطابقة الملفوظ مؤولًا بمعنى ركن آخر مقدر هو الذي يقصده الشاعر، كأنْ يطابق بين ظمئ وشرب وهو يقصد ارتوى، أو بين جاع وأكل والمقصود شبع.

ويعد ابن حجة ما يُعتمد فيه على مثل هذه الوساطة الدلالية مُلحقًا بالطباق، ويذكر منه قوله تعالى: [أشداء على الكفار رحماء بينهم][٢]، فلفظة الرحماء مطابقة للأشداء «لأن الرحمة فيها معنى اللين»[٣].

ويسمي البطليوسي هذا النوع طباقًا معنويًا مميزًا إياه من الطباق اللفظي المباشر، وذلك في قوله يشرح بيت السقط:

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٦٣٩. وانظر البيت في نفس الصفحة.

(٢) الفتح/ الآية ٢٩.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٧١.

حسامك للأعمار أبرى من الردى
وعفوك للجاني أعزُّ المعاقل

«في هذا البيت طباق معنوي لا لفظي، لأنه كان ينبغي أن يذكر مع العفو الحياة كما ذكر مع الحسام الردى، ولكنه إذا قيل: إن عفوه أعز المعاقل لمن عفا عنه فقد أفاد ذلك ما يفيد ذكر الحياة ... ومثله قول الفند الزماني:

وفي الشرِّ نجاةٌ حيـ
ـنَ لا ينجيكَ إحسانُ

وإنما ضد الشر الخير، وضد الإحسان الإساءة، ولكن معنى بعضها يؤول إلى بعض»[1].

والشرط في صحة التوسل بهذه الوساطة أن يكون الركن الملفوظ قابلًا لأن يؤول بمعنى يضاد الركن الآخر ملفوظًا أو مقدرًا بوجهٍ ما، فإن امتنع ذلك عد طباقًا فاسدًا[2].

ويكثر هذا الطباق المعنوي في شعر الشيخ كثرة اللفظي المباشر فيه، لأنه نتاج فني للجرأة الشعرية التي يستطيع بها كل شاعر أن يتصرف في الأبنية اللغوية ومنطقها تصرفًا ترفضه قوانين التداول والتواصل في مطلق الكلام.

ويسلك الشيخ لإيقاع هذا النوع من الطباق غير المباشر طريقين: أولهما طرف مقابل للمباشرة، يكون فيه الركنان الملفوظان معًا وسيطين إلى ركنين آخرين مقدرين، كقوله جاعلًا المطابقة الملفوظة بين قويق وبحر ثم بين حصاة وثبير، وسيطًا إلى الطباق بين الصغر والعظم، بعد مجيئه به مباشرًا في البيت الأول:

(١) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٨٦. وانظر بيت السقط في: ص ١٠٨٥.
(٢) خزانة الحموي: ص ٧١. ومثل لفساده بالمطابقة في بيت شعري بين المحب والمجرم، إذ ليس المجرم بضد له، وإنما ضده المبغض.

والعظيمُ العظيمُ يكبر في عيْـ

ـنَيْه منها قدر الصغير الصغير

فقُويْقٌ في أعين القوم بحْرٌ

وحصاة منه نظير ثبير[1]

والثاني منزلة وسطى بين المباشرة والوساطة يكتفي فيها بالتوسل بركن واحد ملفوظ بينما يكون الثاني مقصودًا لفظًا ومعنًى، كما يتضح من مطابقته بين أعلل وأغرث (أجوع)، ثم بين أشرب وظمئت موسطًا أعلل وأشرب لاستدعاء أشبع وأرتوي، في قوله:

أعللُ حين أغرثُ بالخزامى

وأشربُ إن ظمئتُ نزيعَ جفرِ[2]

ويعد المجاز من الوسائط التي يستطيع بها الشاعر بناء مطابقاته إذا اختار عدم توسيط الألفاظ والمعاني الحقيقية، ويسمي بعض المتأخرين الطباق المعتمد في ركنيه على معنيين مجازيين تكافؤًا[3]، ويكثر هذا النوع في شعر الشيخ كثرة لا يفسرها ولعُه بالطباق فحسب، ولكن ولعه بالمجاز والاستعارات مطلقًا، ومما وقع في شعره من ذلك قوله مطابقًا بين معنى حقيقيٍّ وآخر مجازي في: «لم يخط/ سرى»، أي بين «لم يمش ومات»، وفي: «عاش/ استراح»، أي: عاش/ مات:

أعجبت للطفل الوليد بمهدِهِ

لم يخطُ كيف سرى بغير رواحلِ

قد عاش يوميه وعمر ثالثًا

ثم استراحَ من المدى المتماحلِ[4]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥، وقويق نهر بحلب. وانظر المطابقة بين البحر/ النهر، في اللزوم: ١/٤٣٥.

(٢) اللزوم: ١/٥٤٧. وانظر: ٢/٢٦٧.

(٣) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. وقد أشرت إلى أن قدامة يطلق هذا المصطلح على الطباق مطلقا. نقد الشعر: ص ١٦٣.

(٤) اللزوم: ٢/٣٥٣.

وقد يختار أن يكون المعنى في الركنين مجازيًا فيعد ذلك من باب ما سماه المتأخرون تكافؤًا، ومنه قوله يشير إلى دوام تلألؤ الأجرام ليلًا، مطابقًا بين ما نسبه إليها من سهاد ونوم:

وكم قطعت سواري الشهب ليلا

سواهدُ ما هجعنَ ولا نعسنه[1]

وتكشف مرونة التضاد في المطابقة بالوسائط عن أنها تعد من أسهل السبل إلى تكثيف الطباق إذا كان الشاعر مولعًا بذلك، لذا نجد الشيخ يعتمد عليها كثيرًا في شعره وفي لزومياته على الخصوص.

٢ - **الإفراد والتركيب**: يعرف بعض النقاد الطباق[2] - تمييزا له من المقابلة[3] - بأنه «الإتيان بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»[4]، وهو تعريف يدل على أن الأصل في المطابقة الجمع بين مفردتين في علاقة تضاد ثنائية بين معنيين معجميين كالسلم والحرب، والخوف والأمان، في قول الشيخ:

كلا كفَّيك في سلمٍ وحربٍ

يكون الخوفُ منها والأمانُ[5]

لكن اشتهار الطباق بمجيئه في لفظتين مفردتين لم يمنع الشيخ من المجيء به في المركبِ المتعددةِ مفرداتُه، تركيبَ وصفٍ وإضافة كان، كقوله مطابقًا بين المضاف والمضاف إليه وبين المفرد:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٦.

(٢) ويسمى أيضًا التطبيق والمطابقة، والمقصود بذلك عند الحموي «الجمع بين الضدين في كلام أو بيت شعر». خزانته: ص ٦٩.

(٣) وهي عند السكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما. ثم إذا شرطت هنا شرطًا شرطت هناك ضده». مفتاح العلوم: ص ٢٤٢.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٦٩. والمطابقة عند السكاكي «هي أن تجمع بين ضدين». مفتاح العلوم: ص ٤٢٣.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

إذا كان بسطُ العمرِ ليس بكاسبٍ

سوى شقوةٍ فالموت خيرٌ وأسلمُ[1]

أم تركيبَ إسناد تكمله القيود والفضلات أحيانًا، كقوله في السقط:

إذا جلى ليالي الشهر سيرٌ

عليك أخذت أسبغها حدادا

فبين «قوله «جلى» وبين قوله «أسبغها حدادا» نوع من المطابقة»[2]، لأنه يقصد التضاد بين الليالي المضيئة بقمرها والليالي الحالكة بظلامها.

وينشأ من تحرك الشاعر بين أسلوبي الإفراد والتركيب أربع صور مختلفة يكون فيها الطباق تضادًا بين مفرد ومفرد كقوله:

فالطبع يكسر بيتًا أو يقوِّمه

بأهون السعي تحريكًا وتسكينا[3]

أو مفرد ومركب، كقوله مطابقًا بين «لم تجذبوا» وبين «لم يجئكم المطر»:

لم تجدبوا لقبيحٍ من فعالكم

ولم يجئكم لحسنِ التوبةِ المطرُ[4]

أو مركب ومفرد، كقوله مطابقًا بين روضات الصبا وبين اليبس:

لأمواه الشبيبة كيف غضنه

وروضات الصبا كاليبس إضنه[5]

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣٨٤.

(٢) شرح البطليوسي/ شروح: ص ٧٧٥. وانظر بيت السقط في: ص ٧٧٤.

(٣) اللزوم: ٢/٥١٧.

(٤) نفسه: ١/٤٣٤.

(٥) نفسه: ٢/٥٢٢.

أو من مركب ومركب وهي الصورة الأخيرة، كقوله مطابقًا بين شمس الضحى وجنح الظلام:

والـغـمـر إن لـم تـهـده شـمـسُ الـضـحـى

لـم يـهـده جـنـحُ الـظـلام بـزهـره[1]

وتقترن هذه السهولة في التحول من الإفراد إلى التركيب في بناء المطابقات بقابلية حقل التطابق لتغيير مظهره الأسلوبي، بتحول التضاد المعجمي فيه إلى تضاد نحوي يبنى فيه الطباق على السلب والإيجاب[2]، بنفي الصيغة وإثباتها لنفس الموصوف أو العكس، أي بالاحتفاظ بنفس اللفظة أو مرادفها عوض المجيء بلفظة ثانية مضادة لها معجميا.

ويكثر مجيء المطابقة بالسلب والإيجاب في شعر الشيخ في الجمل معتمدًا على أدوات النفي، كقوله نافيًا بلا في جملة فعلية:

عـشـتُ حـتـى يـعـود أمـس لـعلـمـي

أنـه لا يـعـود بـعـد الـمـرور[3]

وقوله نافيًا بما في جملة اسمية:

أخـذتُ مـيـثـاق أيـامٍ غـررتُ بـهـا

ومـا عـلـى ذلـك الـمـيـثـاقِ تـعـويـلُ[4]

وكقوله نافيًا بليس في جملة شعرية متأرجحة بين الاسمية والفعلية:

أسـيـرُ عـن الـدنـيـا ولـسـت بـعـائـدٍ

إلـيـهـا وهـل يـرتـد قـطـنٌ إلـى دجـنِ[5]

---

(١) اللزوم: ١/٥٧٠. وانظر: ١/٥٤٤، ٥٤٦.

(٢) خزانة الحموي: ص ٧٠.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٦.

(٤) اللزوم: ٢/٢٦٧.

(٥) نفسه: ٢/٥٣٦.

وقد يأتي بالطباق في تراكيب أخرى معتمدًا على ألفاظ تفيد النفي كلفظة ضد نفسها في قوله:

عجبتُ من الصبح المنير وضده

على أهل هذي الأرض يطلعان[1]

ولفظة «عديم» في قوله:

يدعى الفتى ضبا وفيه ندى

وواهبًا وهو عديم لنيل[2]

أو «غير» في قوله:

إن يكن عيدهم بغير هلال

فالهلال المضيء وجه الأمير[3]

ويغلب في هذا النوع من الطباق النحوي أن يأتي السلب بعد الايجاب كما تبين من الأمثلة السابقة، لكن الشيخ يختار في بعض الأبيات أن يبدأ بالسلب ليجعل الإيجاب هو اللاحق له، ونجد ذلك واضحًا في مثل قوله مطابقًا بين «لم يمض» و«مضى»:

لم يمض في دنياك أمر معجبُ

إلا أرتك لما مضى تمثالا[4]

وقوله مطابقًا بين «ليس ينقط» و«نقطوني»:

أنا كالحرف ليس ينقط والـ

ـلَـهُ حسيب الجهال إن نقطوني[5]

---

(١) اللزوم: ٥٤٩/٢. وانظر قوله في: ١٥٢/٢: حسب الفتى من ذنوب وصفه رجلًا... بالخير وهو على ضد الذي يصف.

(٢) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٤.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٢. وانظر اللزوم: ٣٥٤/٢: ... لمساجل منا وغير مساجل.

(٤) اللزوم: ٣٠٣/٢.

(٥) نفسه: ٥٧٧/٢.

٣ - **المرجع الصرفي**: يتضح من قابلية الحقلي المعجمي والنحوي للتكامل والتعاقب في أبنية المطابقات أن الشعراء يمتلكون في هذا التعجيب مجالًا رحبًا للحركة، رغم كونه يبدو في ظاهره محدود الأساليب.

وتتجلى هذه الرحابة في غزارة الاختيارات الصرفية التي يمكن لهم أن يستمدوا منها ركني الطباق، وتبدو هذه الغزارة في شعر الشيخ واضحة في تنوع القوالب الصرفية التي أفرغ فيها مطابقاته.

ويمكن رد أبنية الطباق بالنظر إلى طبيعة العلاقات التي تربط بين هذه القوالب إلى ثلاثة أنواع كبرى: الأبنية الفعلية، والأبنية الاسمية، والأبنية الفعلية الاسمية.

أ - **ففي الأبنية الفعلية** يكون ركنَا التضادِّ كلاهما فعلين قد يجمعهما زمن واحد وصيغة واحدة، كقوله مطابقًا في الماضي بين نهبن وأتين، ثم بين قدمنا وسرنا:

وليتَ نفوسنا والحق آتٍ
نهبن كما أتينَ وما أحسنه
قدمنا والقوابل ضاحكاتٌ
وسرنا والمدامع ينبجسنه(١)

وقوله مطابقًا في الحاضر بين يذلان ويعزان:

عزيزان بالله الذي ليس مثله
يذلان في مقداره ويعزان(٢)

وقد تجمعهما صيغة الأمر كقوله مطابقًا بين أفطر وصم:

أفطر وصم أو صم وأفطر خائفًا
صومُ المنيَّةِ ماله إفطار(٣)

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٥. وانظر: ٢/٥٢٣: ينعقدن/ ينتقضن.

(٢) نفسه: ٢/٥٤٠.

(٣) نفسه: ١/٤٥٣. وانظر: ٢/٣٧٤: قاطع/ واصل.

ويختارفي بعض هذه الأبنية الفعلية أن يكون التماثل كاملًا، فيجعل للفعلين نفس البناء الصرفي كفاعلْ في قوله:

فـشـعـاري قـاطـع وكـان شـعـارًا
لـتـنـوخ فـي سـالـف الـدهـر واصـلْ[1]

لكن التماثل ينقص في بعضها الآخر حين يخالف بين الفعلين مخالفة تكون خفية إذا اكتفى بتغيير البناء الصرفي[2]، أو خالف بين المسند إليهما في التذكير والتأنيث أو الجمع والإفراد، أو جمع بين صيغة البناء للفاعل وللمفعول[3]، وظاهرة إذا غير زمن الفعل الثاني كقوله:

وغـارت لانـصـرام حـيـا مـيـاه
وكـن عـلـى تـرائـفـه يـفـضـنـه[4]

أو جمع بين النهي والأمر في مثل قوله مطابقًا بين لا تسدين وبين افعل جميلًا:

لا تـسـديـن قـبـيـحًـا إن هـمـمـتَ بـه
وافـعـل جـمـيـلًا فـإنَّ الـخـيـر يـغـتـنـم[5]

ب - ويبدو حقل الاختيار والتنويع في **الأبنية الاسمية** أوسع وأخصب، لقابلية الأسماء لأن تَرِدَ معرفة ومنكرة[6]، ومشتقة وجامدة[7]، وواصفة وموصوفة ومصادر[8]، وأعلامًا منقولة وموضوعة، وما سوى ذلك من الأحوال التي يختص بها الاسم دون الفعل.

---

(١) اللزوم: ٢/٣٧٤. وانظر في بعض الأمثلة السابقة: فعلن في (ذهبن/ أتين)، ويفعلان في (يذلان/ يعران).

(٢) كمخالفته بين وزني أفطر وصم في البيت السابق.

(٣) أي للمعلوم والمجهول كقوله: وإن عُريت كاسيات الغصو×× ن فلتكس بالدفء من تكسوان. اللزوم: ٢/٥٨٣.

(٤) نفسه: ٢/٥٢٤.

(٥) نفسه: ٢/٣٩٤.

(٦) انظر مثلًا اللزوم: ١/٤٣٥: أما العقول فآلت أنه كذب... والعقل غرس له بالصدق أثمار.

(٧) كقوله في الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣: ... ونهار وليل.

(٨) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإبـ... رام ونقض ونهار وليل. الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

وكشأن الشيخ في أبنية الأفعال يختار أحياناً إشراك ركني الطباق في خصيصة صرفية واحدة، كأن يجعلهما معًا من حيث الاشتقاق وأصله مصدرين، كما نجد في قوله مطابقا بين الإفطار والفطر وبين الصوم، ثم بين اليقظة والنوم:

أعيش بإفطارٍ وصومٍ ويقظةٍ
ونومٍ فلا صومًا حمدت ولا فطرا[1]

أو يجعلهما اسمين كقوله مطابقًا بين الطفل واليفن (الشيخ الفاني):

جاء الوليدُ معرًى لا خيوطَ له
فما الفضيلةُ بين الطفل واليفن[2]

وقد يجعلهما علمين منقولين كمطابقته بين ضب وواهب في المثال السابق[3]، أو يبالغ في تخصيصهما فيجعلهما علمين أعجميين كقوله مطابقًا بين موسى وبين فرعون فضلًا عن المصدرين:

ما بين موسى ولا فرعون تفرقةٌ
عند المنون بإكبارٍ وإصغار[4]

ويستثمر الشيخ لتنويع الأبنية الاسمية فاعلية المماثلة والمخالفة، فيميل أحيانًا نحو تقوية التماثل بجعل الركنين يشتركان في صيغة صرفية واحدة، كصيغة مصدر فعَّل في قوله مطابقًا بين تقصير وتطويل:

في قبضة الله أعمارٌ مقسَّمةٌ
لها إذا شاء تقصيرٌ وتطويل[5]

أو صيغة اسم الفاعل من الثلاثي في مثل قوله:

---

(١) اللزوم: ٤٨٤/١. وانظر: ٣٧٩/٢: توهم بعض الناس أمرا فأصلوا... يقين أمور بات يتبعها الوهم.
(٢) نفسه: ٥٥٢/٢. وانظر: ٦٣٦/٢: الخلق من أربع مجمعة... نار وماء وتربة وهوا.
(٣) قوله: يدعى الفتى ضبا وفيه ندى... وواهبا وهو عديم النيل. الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٤.
(٤) اللزوم: ٥٤٤/١.
(٥) نفسه: ٢٦٧/٢.

إذا هـــي مـــرت لــم يــعــد ووراءهـــا
نـظـائـرُ والأوقـــات مـــاض وقـــادم[1]

وقد يبالغ في تقوية التماثل فيجعلهما يتماثلان في أكثر من وجه، لاشتراكهما في عدة صيغ كصيغتي الصفة المشبهة وجمع التكسير في قوله:

كـثـيـرٌ مـــن تـكـبـر بـالمـعـالـي
عـلـى مـا كـــان مـــن قـــلٍّ وكـثـر[2]

وتبدو المخالفة بين الاسمين المتضادين أسهل، لأنها لا تتطلب من الشاعر إلا الاستغناء عن المماثلة والاكتفاء بالتماثل في الاسمية، كما نجد في مثل قوله مطابقًا بين حرة في صيغة المفرد وبين الإماء في صيغة الجمع في قوله:

إذا مـــا حـــرةٌ هـــريـــت وســيــفــت
فـمـن ســـاف الإمـــاء ومـــن هـــراهـــا[3]

لكن ما يلاحظ أنه يتعمد في بعض مخالفاته أن يجعل الفارق يسيرًا حتى يصون التماثل الاسمي من الشحوب ويجعل الاختلاف خفيًا، وذلك بأن يجعل الركنين يختلفان في الصيغة الصرفية مع اختيارهما من باب واحد، كاسم الفاعل في مثل قوله مطابقًا بين ماض ومقبل:

أرى الخـلـق فـي أمـريـن مـاضٍ ومـقـبـلٍ
وظـــرفـــين ظـــرفـــي مـــدةٍ ومـــكـــان[4]

أو بأن يجعل الاختلاف يتضمن تماثلًا خفيًا يظهر بتقدير الصيغة الأصلية، كما نجد في مطابقته بين رَجْل وفرسان مخالفًا بين صيغتي جمع التكسير فَعل/

---

(١) اللزوم: ٢/ ٣٩٠.
(٢) نفسه: ١/ ٥٥٢.
(٣) نفسه: ٢/ ٦٢٤.
(٤) نفسه: ٢/ ٥٥٠.

فُعلان، ومخفيا التماثل بين صيغتي اسمي الفاعلين راجل وفارس في حالة الإفراد، وذلك في قوله:

المطعمي الضيفَ عن يسرٍ وعن عدمٍ

والشاهدي الحربَ من رَجْلٍ وفرسان[1]

ويعد الجمع بين الصيغ المتقاربة من الأساليب التي كان الشيخ يتوسل بها إلى التقليل من بيان المخالفة، سواء استدعى ذلك البحث عن نسب صرفي مشترك كالذي يجمع بين اسم الفاعل والصفة المشبهة به في قوله:

وأجسامنا مثل الديار لأنفسٍ

جوائر منها جاهلٌ وحليم[2]

أو مجرد حصر المخالفة في تغيير بعض الحركات كالجمع بين فُعْل وفَعْل في قوله مطابقًا بين حر وعبد:

أو أم أجر جرى قتل على نفرٍ

حرٍّ وعبدٍ فجرتهم إلى الغار[3]

وعندما يختار الشيخ أن يجعل التماثل والتخالف يُبْرِزُ أحدُهما الآخرَ ويشغلُ المتلقيَ عنه في آن واحد، يجمع بينهما في بيت واحد كقوله بادئًا بالمماثلة في الطباق بين فعيل وفعيل قبل المخالفة بين مُفْعل وفاعل:

عزَّ الذي بالموت ردَّ غنينا

كفقيرنا ومقينا كاراحل[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٥٥٣.

(٢) نفسه: ٢/٣٩٣.

(٣) نفسه: ١/٥٤٤.

(٤) نفسه: ٢/٣٥٣.

أو قوله بادئًا بالمخالفة بين صيغتي المفرد والجمع في «ماش وفوارس»، قبل المماثلة بين فاعل/ فاعل في فارس وراجل:

لا يغبطن ماشٍ فوارسَ شزبٍ

ما فارس إلا كآخر راجل[1]

ج – أما الصورة الصريحة للمخالفة بين ركني الطباق في شعر الشيخ فنجدها في ما وصفناه **بالأبنية الفعلية الاسمية**، وقد سمحت رحابة مجال الاختيارات التي يتيحها تنوع الأفعال والأسماء وصيغها لهذه الأبنية بأن تكتسي في شعره مظاهر صرفية عديدة، كتضاد الصفة المشبهة والفعل المضارع في قوله:

فليت حواء عقيمٌ غدت

لا تلدُ الناس ولا تحبلُ[2]

أو تضاد الفعل الماضي ومصدر أفعل في قوله:

إذا ما سألنا عن مراد إلهنا

كنَّى عن بيانٍ في الإجابة كاني[3]

لكن هذه المظاهر المتعددة للأبنية الفعلية الاسمية ترد في مجموعها إلى اختيارين أصليين لا ثالث لهما: التحول من الفعل إلى الاسم كما نجد في قوله مطابقًا بين «يسفهن» وبين «الحليم»:

وتلك غمائم الدنيا اللواتي

يسفِّهن الحليمَ إذا ومضنه[4]

أو من الاسم إلى الفعل كما يتبين من قوله مطابقًا بين الحزن وبين يبتهجان:

(١) اللزوم: ٢/٣٥٤.

(٢) نفسه: ٢/٢٨٠.

(٣) نفسه: ٢/٥٥٠.

(٤) نفسه: ٢/٥٢٣.

إذا حــزن الأصــحــابُ لــم يــحـزنـا لـهـم
فــأنـــى بــضـــدِّ الحـــزن يــبــتــهــجــان[1]

٤ – التردد: يقوم الطباق منطقيًا على علاقة ثنائية بين معنيين متضادين أو متقاومين[2] كما يقول قدامة، ولهذا يظل ركناه ثابتين من حيث عددهما لا يزيدان ولا ينقصان، خلافًا لبعض الفنون البديعية الأخرى التي يمكن بناؤها من أكثر من ركنين كالجناس والسجع، لكن هذه العلاقة الثنائية لا تمنع الشاعر من أن يزيد في وتيرة التردد أو يحد منها بالتحكم في عدد المجموعات الثنائية[3]، وإن كان الغالب اكتفاء الشعراء بمجموعة واحدة.

وقد سلك الشيخ طريقتهم في عدم تكثيف الطباق فاكتفى بمجموعة واحدة فقط في مثل قوله:

بــيــضٌ لــوابـــسُ ديــبــاجٍ حــمــدت لـهـا
ســـودُ الإمـــاء وشــعــريُّ الـصــنــانــيــر[4]

لكن الملاحظ أنه يتعمد في كثير من الأبيات أن يجعل المطابقة مقترنة بكثافة تزيد بروزا بتزايد عدد المجموعات، كما يتبين من ترددها ثلاث مرات من خلال تضاد إعدام ويسر، وإبرام ونقض، ونهار وليل، في قوله:

والـــدهـــرُ إعـــــدامٌ ويـــســـرٌ وإبـــ
ـــــرامٌ ونـــقـــضٌ ونـــهـــارٌ ولـــيـــل[5]

وقد يسرف في التكثيف فيصبح البيت كله مبنيًا على الطباق، كقوله مطابقًا أربع مرات من خلال المضادة بين «الشمس والبدر»، و«تنشر وتطوى»، و«الضحى والدجى»، «وينمو ويهزل»:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٥٠.
(٢) انظر نقد الشعر: التكافؤ: ١٦٣.
(٣) باعتبار كل ركنين متضادين مجموعة مستقلة.
(٤) اللزوم: ١/٥٤٦.
(٥) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٤٣.

فيا عجبًا للشمس تنشر بالضحى

وتطوى الدجى والبدر ينمو ويهزل[1]

وتقوم لعبة التكثيف في شعر الشيخ على التحول داخل كل مجموعة إلى حقل معجمي جديد، لكنه يختار أحيانًا أن يجعل التحول مُتَوَهَّمًا بالخروج إلى مرادف لفظي في المجموعة اللاحقة دون تغيير الحقل المعجمي، كما نجد في قوله مطابقًا في مجموعة بين تمر وتحلو، وفي مجموعة أخرى بين يمقران (يمران) ويحلوان:

تمـــرُّ وتحـــلـــو لـــنـــا الحـــادثـــاتُ

ومـــا يمـــقـــران ولا يـــحـــلـــوان[2]

وتعتبر الأوزان الطويلة بتوالي أجزائها المتعددة حيزًا واسعًا مناسبًا للإكثار من مجموعات التطابق، وترديدِها في سياق أفقي عندما تكون الأركان مفردات بسيطة قليلة الحروف، لكن هذا الحيز نفسه يصبح غير مناسب عندما تكون الأركان أو بعضها كثيرة الحروف أو مركبة من أكثر من كلمة، أو عندما يريد أن يجعل كلمة القافية ركنًا في المطابقة، أو يؤكد عبثية التناقض الذي تصطبغ به حياة الإنسان وأفعاله، فيتحول البناء الأفقي ليتسع لذلك إلى بناء عمودي توزع فيها مجموعات الطباق على بيتين، كقوله:

عـــصـــرُ شـــتـــاءٍ وعـــصـــرُ قـــيـــظٍ

وعـــيـــدُ فـــطـــرٍ وعـــيـــدُ نـــحـــرِ

ويـــوم نـــعـــمـــى ويـــوم بـــؤسٍ

ونـــحـــن فـــي خـــدعـــةٍ وســـحـــر[3]

أو على عدة أبيات متوالية كقوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٢٦٠.

(٢) نفسه: ٢/٥٨٢.

(٣) نفسه: ١/٥٤٦.

وكـم طـيـرٍ قـصـصـنَ لـغـيـر ذنـبٍ
وألـزمـن الـسـجـونَ فـمـا نـهضنـه
مـتـى عـرض الـحـجـى لـلـه ضـاقـت
مـذاهـبـه عـلـيـه وإن عـرضـنـه
وقـد كـذب الـذي يـغـدو بـعـقـلٍ
لـتـصـحـيـح الـشـروع إذا مـرضـنـه
هـي الأشـبـاحُ كـالأسـمـاء يـجـري الـ
ـقـضـاء فـيـرتـفـعـن ويـنـخـفـضـنـه
وتـلـك غـمـائـم الـدنـيـا الـلـواتـي
يـسـفِّـهـن الـحـلـيـم إذا ومـضـنـه
غـدت حـجـج الـكـلام حَـجـا غـديـر
وشـيـكًـا يـنـعـقـدن ويـنـتـقـضـنـه[1]

٥ - **فضاء المطابقة**: ونقصد به الحيزَ الذي يشغله ركنًا الطباق أو مجموعاته في البيت أو الأبيات، والمواقعَ التي يحتلها كل ركن فيه.

ويتحدد مدى اتساع هذا الحيز أو ضيقه بحسب الأسلوب الذي يختاره الشاعر لبناء مطابقاته، فهو يتسع عند التحول من الإفراد إلى التركيب، أو إذا أكثر الشيخ من مجموعات الطباق، ويضيق إذا اكتفى بالأركان المفردة وقلل من كثافة مجموعاتها كما تبين من مختلف الأمثلة السابقة.

وتتدخل آليتا المقاربة والمباعدة لتحددا طبيعة فضاء المطابقة، فتجعله الأولى متصلًا ممتدًا إذا توالت الأركان ومجموعاتها كما نجد في قوله:

---

(١) اللزوم: ٢/٥٢٣.

تـخـالـفـت الأغــــراض نـــاسٍ وذاكـــر
وســـالٍ ومـشـتـاقٍ وبـــانٍ وهـــادم[1]

بينما تجعله المباعدة متقطعا إذا فصل بين الركنين فاصلٌ لفظي، كشبه الجملة من الجار والمجرور والظرف في قوله:

فـمـا أب مـنـهـا بـعـدمـا غـــاب غـائـبُ
ولا يـــعـــدم الـحـــين المـــجـــدد عــــادم[2]

وقد تشترك الآليتان في رسم حدود هذا الفضاء، فيؤدي ذلك إلى إنشاء حيز يتوالى ركناه وسط حيز آخر يتباعدان فيه، مكونين معًا – أحيانًا – جزءًا من فضاء الطباق الأوسع، كما يتبين من قوله مرددًا ثلاث مجموعات ثانيتهما وسط الأولى:

وهـــي الـحـــيـــاة فـعـفـةٌ أو فـتـنـةٌ
ثــم المـــمـــات فـجـنـــةٌ أو نـــــارُ[3]

فضاء المطابقة	
المجموعة الثانية	
وهي الحياة فعفةٌ أو فتنةٌ	ثم الممات فجنةٌ أو نارُ
المجموعة الأولى	المجموعة الثالثة

وتعد المجموعة الواحدة المكونة من ركنين مفردين أصغر حيز يمكن أن تشغله المطابقة، ويأتي الشاعر بهذا الفضاء الضيق عندما يريد لحيز التطابق أن يكون نتوءًا تعجيبيا يبرز داخل بنية الجملة الشعرية عوض هيمنته عليها بكثافته وامتداده، وهو أسلوب يُسَهِّلُ عليه أن يجعل من تغيير مواقع الطباق داخل الأبيات تشكيلًا أو هندسة موقعية مُتجددة، تحول دون الوقوع في مزلق الإملال الذي يمكن أن يحدثه إحساس المتلقي بمجيئه في حيز ثابت الموقع والامتداد.

(١) اللزوم: ٢/ ٣٩٠.
(٢) نفسه: ٢/ ٣٩٠.
(٣) نفسه: ١/ ٤٦٨.

ونذكر من المواقع التي كان الشيخ يختارها لتجديد هذا التشكيل:

أ - أول الصدر مع توالي الركنين كقوله:

يقفو اللئيم كريم القوم مكتسبًا

إن السراحين يتبعنَ السراحيبا[1]

ب - آخر الصدر مع تواليهما كقوله:

ثعالة حاذرٌ من أميرٍ وسوقةٍ

فمن لفظ صيدٍ جاء لفظ الصيادن[2]

ج - أول العجز مع توالٍ كقوله:

لا يغرض المرء مما يغتدي غرضًا

يمسي ويضحي بنبل الدهر مرشوقا[3]

د - آخر العجز مع توالٍ كقوله:

أمور سكان هذي الأرض كلهم

كلفظهم فيه منظومٌ ومنثور[4]

هـ - آخر الصدر وأول العجز حيث يتوالى الركنان بعد سكتة إنشادية جد قصيرة، كقوله:

ألم ترني مع الأيام أمسي

وأضحي بين تفليسٍ وحجر[5]

---

(١) اللزوم: ١٢٥/١.

(٢) نفسه: ٥٤٤/٢. وانظر: ٤٣٧/٢: أطهر جسمي شاتيًا ومقيظا... ... وانظر ٥٥٦/١: بيض/ سود.

(٣) نفسه: ١٩٨/٢. وانظر: ٥٧٩/١، ٦١٦: نهارهم كالظلام، و٧/٢: أنيسًا ووحشا.

(٤) نفسه: ٤٣٧/١، وانظر: ٥٥٦/١ (إيمان/ كفر)، و٥٩٤/١ (إيراد/ إصدار)، س. ز/ شروح: ص ١٥٣ (الورد/ الصدر).

(٥) اللزوم: ٥٥٤/١.

و - كل الصدر من خلال ترديد مجموعتي تطابق، كقوله:

والخـيـر والـشـر ممـزوجـان مـا افـتـرقـا

فـكـل شـهْـدٍ عـلـيـه الـصـاب مـــذرور[1]

أما المواقع التي يكون فيها الركنان متباعدين فنذكر منها:

ز - أول الصدر وآخره وأول العجز وآخره، كقوله:

الــبــحــر فــي قــدرتـــه نــغـبــةٌ

والــفــلــكُ الأعــظــم فـيـهـا فـلـيـكْ[2]

ح - أول الصدر وأول العجز كقوله:

الـسـعـد يـجـعـل ذَرِّيَ الـدَّبـى نِـعَـمـا

والـنـحـس يُـهـلـك مـا لـلـمـرء مـن أمَـر[3]

ط - آخر الصدر وآخر العجز كقوله:

وقـــد أمـــر الحـــلـــم أن تـصـفـحـا

ونـــادى بــلــطــفٍ ألا تــعــفــوان[4]

ك - أول العجز وآخره كقوله:

فـكـونـا مـــع الـــنـــاس كـالـبـارقـين

تـعـمـــان بـالـــنـور أو تــخـــفـوان[5]

ل - أول الصدر وآخر العجز، وهوالتشكيل الموقعي الذي تصبح فيه عناصر الجملة الشعرية كلها محصورة بين ركني الطباق رغم كونهما مجرد لفظتين مفردتين محدودتي الامتداد، ومن ذلك قول الشيخ في الدرعيات:

---

(١) اللزوم: ١/٤٣٧.

(٢) نفسه: ٢/٢٥٢.

(٣) نفسه: ١/٥٣٤. وانظر: ١/٥٤٦: بيض/ سود.

(٤) نفسه: ٢/٥٨٠.

(٥) نفسه: ٢/٥٨١. وانظر: ٢/٥٤٠: يذلان/ يعزان.

تنم أدراع بأسرارها
وإن تسل عن سرها تكتم[1]

وقد يتوسطهما فضاء مطابقة آخر فيصبحا حيزين أولهما محيط والثاني محاط به، كقوله:

والنور في حكم الخواطر محدثٌ
والأوَّلِيُّ هو الزمانُ المظلم[2]

ولعل من أطرف التشكيلات الموقعية التي يثبت بها الشاعر قدرته على تطويع الفنون البديعية ليتفاعلا داخل بناء تعجيبي واحد إلباسه الطباق لباس التصدير، ويسمي البديعيون هذا الامتزاج طباق الترديد، وهو لديهم «أن ترد آخر الكلام المطابق على أوله، فإن لم يكن الكلام مطابقًا فهو من رد الإعجاز على الصدور»[3].

ومما جاء به أبو العلاء من هذا الفن، قوله:

وَسِجِّلُ موت راح يكتبه الردى
لمساجل منا غير مساجل[4]

م - حشو الصدر والعجز، كقوله:

والموتُ أصدق حادثٍ وأصحُّه
وكأنه كذبٌ يسر فينغم[5]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٢) اللزوم: ٢/٤٠٥.

(٣) خزانة الحموي: ص ٧١. ومثلوا له بقول الأعشى. لا يرقع الناس ما أوهوا وإن جهدوا ... طول الحياة ولا يوهون ما رقعوا.

(٤) اللزوم: ٢/٣٥٤.

(٥) اللزوم: ٢/٤١٠. وانظر: ٢/٥٩٦، و١/٥٥٢: الغني/ فقير، و١/٥٥٢. الزمان الرغد/ جدب. وانظر ورود الطباق في الحشو وآخر العجز، في اللزوم: ٢/٥٩٢: وصل/ قلى، وانظر وروده في الحشو وأول العجز في: ١/٥٥٠: تمر/ تنقض.

إن ولع الشيخ بالطباق من حيث هو تعجيب لا يظهر فحسب في ما جاء به منه في أشعاره المجودة، وفي إسرافه في إيقاعه في لزومياته كما يستشف من كثرة الأمثلة اللزومية المذكورة، ولكن في الايهام بالمطابقة - أحيانًا - في بعض الأبنية التي تلتبس ألفاظها على المتلقي فيظنها متضادة، كما يتضح من توهم التضاد بين اقربوني ولا تقربوني في قوله:

عيشتي سَلْتي ورمسيَ غمدي

فاقرُبوني فيه ولا تقرَبوني[1]

فاقربوني في أول البيت معناها ادخلوني، و«لا تقربوني» في آخره معناها: لا تقتربوا مني، فلا تضاد بينهما رغم كون اشتراكهما في الجذر المعجمي يوهم بأنه أراد بهما المطابقة بالإثبات والنفي.

وأكثر من ذلك تلبيسًا وإيهامًا بالمطابقة قوله:

اهْجُرْ ولا تَهْجُرْ وهَجِّرْ ثم لا

تُهجِرْ فيُذهب ماءك الإهجارُ[2]

فرغم أن النفي يوهم التضاد بين «اهجر» و«لا تهجر»، ثم بين «هجر» و«لا تهجر» تظل المطابقة المتوهمة معدومة، لأن كل فعل من الأفعال المذكورة يفيد معنى جديدًا، فالأول معناه: اترك وقاطع، والثاني: لا تهذ ولا تخلط في كلامك، والثالث: سر في الهجيرة، والرابع: لا تقل قولًا قبيحًا، وهو اختلاف يعطل التضاد ويلغيه، لأن من شرط المطابقة بالنفي النحوي أن يكون المعنى المنفي هو نفسه المعنى المثبت.

لكن تفسير إسرافه في المجيء بالطباق في اللزوميات بولعه بهذا الفن لا يجب أن يحجب عنا سببًا آخر أسهم في هذا الإسراف، هو رغبته في إغناء حقل الوعظ والتذكير الذي كان الأصل في تأليف ديوان اللزوم، فالكشف عن زيف الدنيا وملاذها

---

(١) اللزوم: ٢/٥٧٦.

(٢) نفسه: ١/٤٥٧.

الباطلة كان يتم في كثير مما نظمه في هذا الديوان، من خلال استدعاء الحقائق الكامنة المناقضة لأكاذيب الحياة العاجلة، أو بتنبيه النفوس الغافلة المشغولة بنعم الحاضرعن التفكير في مآلها يوم ترجع إلى ربها، وذلك بالتأمل في منطق التضاد الذي ينبيء بأن لكل كائن ومخلوق وشيء وحدَثٍ وفعلٍ نهايةً، وأن الدوام لله وحده سبحانه، وتوخي هذه الغاية هو ما يفسر تكراره المقصود لألفاظ بعض المعاني المتطابقة كالغنى والفقر، والصبا والهرم، والأمان والخوف، والسفر والإياب، والنهار والليل، والنور والظلام، وما أشبه ذلك فضلًا عن الحياة والموت.

ولعل من أكثر المطابقات الواعظة في لزومياته تضاد النمو والتلاشي، والاكتمال والنقصان، في صورتي البدر والهلال في مثل قوله:

وإذا بـــدورُ المـــال هِـبْـتَ مَـحـاقـهـا

فــهــلالُ مــجــدكَ غـيـر ذي إبــــدار[1]

أو قوله:

أعيــا الخــلاص من السقام وصـورة الـ

ـقـمـر المـنـيـر إلــى هـــلالٍ نــاحــل[2]

ونعثر على بوادر هذا المنحى الوعظي في استعمال الطباق في السقط في مثل قوله:

فـإن الـغـنـى والـفـقـر فـي مـنـهـب الـنـهـى

لـسـيَّـان بـل أعـفـى مـن الـثـروة الـعـدمُ[3]

لكن ذلك يظل لقلته فيه من خصوصيات ديوان اللزوم.

---

(١) اللزوم: ١/ ٥٨١.

(٢) نفسه: ٢/ ٣٥٣. وانظر: ٢/ ٢٦٠، و١/ ٤٣٥، ٥٩٤، ٦٠٨، ٦٠٩.

(٣) سقط الزند/ شروح: ص ١١٥٥.

إن الطباق ببنائه الثنائي المحدود قد يبدو تعجيبًا دلاليًا سهلًا بالقياس إلى التشبيه والاستعارات وأساليبهما المستعصية أحيانا، لكن سهولته الظاهرة لم تمنعه من أن يصبح بعدهما من أكثر التعجيبات الدلالية إغراء للشعراء، لذا لا نستغرب أن يكون الشيخ قد فتن به.

II - المقابلة: والمقصود بها في المصادر الأولى «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى أو اللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[1].

وتعود هذه التسوية بين التوافق والتخالف عند الإتيان بالمعاني في المقابلات إلى التعريف الذي وضعه لها قدامة في وقت مبكر[2]، وقد اعتمد بعض المتأخرين[3] على هذا التعريف للتفريق بينها وبين المطابقة، لأنها بورودها في المتفق والمتضاد تكون أعم منها، لكن المفهوم الذي غلب على هذا المصطلح هو التنظير بين المتضادات، ويبدو أنه المفهوم الذي كان أبو العلاء يغلبه كما يستشف من قوله رابطًا مصطلح مقابلة بالتضاد:

وعــالــمٌ فـيــه أضــــدادٌ مـقــابــلــةٌ
غــنًــى وفــقــرٌ ومــكــروبٌ ومــقــرور[4]

وقصْر هذا المصطلح على ما تناظر وتضاد يجعل المقابلة تقترب من المطابقة وتلتبس بها، وقد عدهما بعض المصنفين بابًا واحدًا[5]، لكن مذهب معظمهم أن المطابقة تكون بالإتيان «بلفظتين والواحدة منهما ضد الأخرى»[6]، بينما تكون المقابلة «بالجمع بين أربعة أضداد، ضدان في صدر الكلام وضدان في عجزه، وتبلغ إلى

---

(١) الصناعتين: ص ٣٤٦. وهي عند السكاكي: «أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضديهما». مفتاح العلوم: ص ٤٢٤.

(٢) انظر نقد الشعر: ص ١٥٢، حيث يعرفها بأنها صنع الشاعر معاني «يريد التوفيق بين بعضها وبعض أو المخالفة».

(٣) شرح الكافية: ص ٧٥، وخزانة الحموي: ص ٥٧.

(٤) اللزوم: ٤٣٧/١.

(٥) انظر خزانة الأدب ص ٥٧، حيث قول الحموي: «المقابلة أدخلها جماعة في المطابقة، وهو غير صحيح».

(٦) خزانة لحموي: ص ٦٩، وانظر: ص ٥٧.

الجمع بين عشرة أضداد، خمسة في الصدر وخمسة في العجز»[1]، وقيد الحلي التناظر بمراعاة الترتيب[2].

ويتضح من هذه التفرقة أن للمقابلة مفهومًا كميًا ومفهومًا موقعيًا تناظريًا هما اللذان يميزانها من المطابقة، لكن الرجوع إلى أساليب تكثيف الطباق التي تجعل مجموعاته الثنائيةِ الركنين تتعدد في البيت غير متناظرة كما أوضحنا من قبل[3]، وكذا إلى أساليب التشكيل الموقعي التي تسمح للشاعر- كما تبين - بأن يأتي بأحد ركني المطابقة في الصدر وبالثاني في العجز[4]، يكشف عن أن للمقابلة مفهوما واحدا كميا وموقعيا في آن واحد، لأن التناظر بين الصدر والعجز بالتضاد يظل مطابقة إذا لم تكن الأركان رباعية أو ما فوق ذلك، ولأن المجيء بأربعة أركان أو أكثر في البيت لا يجعلها مقابلة إذا لم تنظر بتوزيعها عليهما، وهو شرط يجعل مجال التنويع في المقابلات ضيقا لأن الشاعر لا يكاد يملك فيها سوى الإكثار من عدد الأضداد المتناظرة أو التقليل منها، إلا أن يتوسل بفنون بديعية أخرى.

ومن مقابلات الشيخ التي وقف عندها شراح السقط قوله:

قد ركضنا فيه إلى اللهو لما
وقف النجمُ وقفةَ الحيرانِ

فقد ذكر الخوارزمي أن في هذا البيت مقابلة من وجهين: «أحدهما من حيث أنهم ركضوا والنجم قد وقف، والثاني من حيث إن ركضهم كان إلى اللهو الذي هو مجلبة للسرور»[5].

---

(١) خزانة الحموي: ص ٥٧. وانظر: ص ٦٩.

(٢) انظر شرح الكافية: ص ٧٥، حيث يقول الحلي: «والمقابلة أن يأتي الناظم بأشياء متعددة في صدر البيت، ثم يقابل كل شيء منها بضده في العجز على الترتيب، أو بغير الضد لأن ذلك أحد الفرقين بين المقابلة والمطابقة، والآخر التعدد في المقابلة والترتيب، وكلما كثر عددها كانت أبلغ».

(٣) كقوله: والدهر إعدام ويسر وإب... رام ونقض ونهار وليل. الدرعيات/ شروح: ص ٣١٣.

(٤) انظر قوله: تنم أدراع بأسرارها... وإن تسل عن سرها تكتم. الدرعيات/ شروح: ص ١٧٦٢.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٤٢٨. وانظر بيت السقط في: ص ٤٢٧.

وما يلاحظ في البيت أن المقابلة بين الأضداد فيه تميل إلى الخفاء، لقلتها ومجيئها في أبنية متباينة بعضها مفرد أو في حكم المفرد وبعضها مركب، ولاعتماد التضاد بين حركة اللهو ووقفة الحيران على وساطة تأويلية، لأن الحيران هو الذي يضيع طريقه فيثبت في مكانه لأنه لا يعرف أين يتجه.

ونجد نفس الخفاء في مقابلة خماسية شبه مضطربة، يناظر فيها الشيخ مضادا بين «أبدين»، وهي كلمة مستقلة كالمفردة، وبين «غيبت في السرائر»، وهي جملة مركبة من عدة عناصر، ثم بين لفظتين اثنتين هما المودة والرضا، وبين حقود، وهي لفظة واحدة تضادهما معًا دون أن تختص بواحدة منهما، لافتقار البيت إلى ركن دلالي سادس هو السخط، وذلك في قوله:

وإن هنَّ أبدينَ المودة والرضا

فكم من حقودٍ غيبت في السرائر[1]

ويعد اختيار هذه الصورة في بناء التناظر بين الأضداد من الأساليب التي حاول بها الشيخ أن ينوع مقابلاته، لكنها لا تتردد في أشعاره إلا قليلًا لبعد التنظير فيها عن الاتساق الموقعي الذي اشترطه العلماء.

أما خبرته الحقيقية بالمقابلات التعجيبية فتظهر في مثل قوله في السقط مستنفدًا معظم البيت في التنظير بين ثلاثة أضداد في الصدر وثلاثة أخرى في العجز:

حلبُ للولي جنة عدنٍ

وهي للغادرين نارُ سعير[2]

وقوله في اللزوم سالكًا نفس المسلك الكمي الموقعي في ترديد الأضداد وتوزيعها:

وفي الخمول حمامٌ والفتى قبلٌ

وفي النباهة عيشٌ والفتى رمم[3]

---

(١) اللزوم: ١/٥٢٦.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٢٣٥.

(٣) اللزوم: ٢/٣٩٣.

وما نلاحظه عند تتبع المنحى الكمي في مقابلاته أنه يميل إلى الإتيان بثلاثة أضداد في كل شطر من البيت، لكن اتكاءه على الأبنية السداسية لم يحل دون البحث عن بعض التنويع، من خلال تغيير الحيز الذي تشغله المقابلات في البيت بتوسيعه أو تقليصه حتى تبدو – رغم تعادلها العددي – متمايزة.

فهو يختار أحيانًا أن تشغل الأضداد الحيز الأوفى من البيت تاركة ما تبقى منه لمجيء مفردات أخرى يستدعيها الكلام، كما نجد في قوله:

إذا ما أنار صباحٌ غدًا
وإن جنَّ ليلٌ عليه وكر[1]

ويختار أحيانًا أخرى أن يخصص الحيز كله للأضداد دون أن تشاركها فيه ألفاظ أخرى، كما يتضح من تقابلها في قوله:

وما ألومك في خفضي ومنقصتي
لكن ألومك في رفعي وتفخيمي[2]

وقد يبالغ في توسيع هذا الحيز – رغبة في التنويع – فيخالف الصورة المشهورة للمقابلة، ليجعل الأضداد المتناظرة تتقابل عموديًا في بيتين متواليين، عوض تقابلها أفقيًا في الصدر والعجز داخل نفس البيت، وتتجلى هذه الصورة الجديدة للتنظير في قوله مستعملًا لفظة «ضد» للتنبيه على التقابل العمودي بين جليس الخير وجليس الشر:

جليسُ الخيرِ كالداريِّ ألقى
لك الريَّا كمنتسمِ العرار
ولكن ضدَّه في الربع قينٌ
أطار إليك مفترق الشرار[3]

(١) اللزوم: ١/٦١٦.
(٢) نفسه: ٢/٤٦٠.
(٣) نفسه: ١/٥٦١.

وتبلغ فنية التنويع غايتها في شعره عندما يقوي تأثير المقابلة بفن تعجيبي آخر، يزيدها رونقا كما تزيده هي بهاء، ومن بين الفنون التي اختارها لإبراز هذا الرونق التعجيبُ النغمي الإيقاعي[1] بالتسجيع والمماثلة الصرفية والتجزئة العروضية، لتصبح الألفاظ المتضادة أركانًا بديعية مشتركة بين المقابلة وعدة فنون ترصيعية، ومن ذلك قوله في لزومية واحدة مباعدًا بين الأبيات:

إذا خشيت/ لشرٍّ عجلته

وإن رجيت/ لخيرٍ عوقته

فمن حلمٍ/ يسرك أبطلته

ومن حلمٍ يضرك حققته[2]

أما المقابلة بين الألفاظ المتناظرة غير المتضادة فلا تبرز في شعره بروز ما بني منها على التضاد لغياب تأثير المفارقة، ومما وقف عنده الشراح من ذلك قوله:

فسيفٌ له غمدٌ من الدم قانئ

وطرفٍ له مما يثير جلال

فقد نبه الشراح على أن في هذا البيت صنعة مليحة، لأنه «قابل الجل المجازي وهو الكائن من الغبار، بالغمد المجازي وهو الكائن من الدم»[3].

وقد يختار الجمع بين التضاد والتناظر فتكون نفس المقابلة ذات وجهين كقوله:

فليس بشاغلِ اليمنى حسامُ

وليس بشاغلِ اليسرى عنانُ[4]

---

(١) انظر تفصيل الكلام على هذا الفن في ما تقدم.

(٢) اللزوم: ٢/٥٩٧ - ٦٠٠.

(٣) شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٠٥٤. وانظر بيت السقط في نفس الصفحة.

(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.

III - **التقسيم**: والمقصود به لدى النقاد أن يقسم الكلام قسمة مستوفية[١] تحتوي على جميع أنواعه. ويعده قدامة[٢] من نعوت المعاني الشعرية إذا صح باستيفائه كل الأقسام الممكنة.

ويتبين من احتكام الشيخ إليه للتفريق بين الغصص والشرق في شعر لأبي تمام «لأن قسمة البيت تدل على ذلك»[٣]، أنه كان يعده من الأساليب التي يستطيع بها الشعراء أن يجعلوا من بناء المعاني وتشكيلها - عندما يريدون ذلك - مفتاحًا للإفهام أو التعجيب، أولهما معا في آن واحد.

ويبدو المنحى التعجيبي في تقسيم المعاني واضحًا في قوله في السقط مختارًا القسمة الثنائية:

كـــلا كـفَّــيـك فـــي سـلـــمٍ وحــــربٍ
يــكــون الخــــوفُ مــنــهــا والأمـــــانُ
فـلـيـس بـشـاغـل الـيـمـنـى حـسـامٌ
ولـيـس بـشـاغـلِ الـيـسـرى عـنـانُ[٤]

وقوله مختارًا القسمة الثلاثية لتصوير شجاعة الممدوح:

فـيـفـنـي الـــدرع لـبـسًـا/ والـيـمـانـي
صـحـابًـا/ والـرديـنـي اعـتـقـالا[٥]

أما المنحى الإفهامي لهذا الفن في شعره فنجده في مثل قوله مرددًا نفس القسمة التي وضعها الفلاسفة للطبائع:

---

(١) انظر نقد الشعر: ص ١٤٩، والصناعتين: ص ٣٥٠. وفيها: مستوية، وهو تصحيف بين لأن الشرط فيه الاستيفاء لا الاستواء. وانظر البديع في نقد الشعر: ص ٦١، وشرح الكافية: ص ١٦٩، وخزانة الحموي: ص ٣٦٢.
(٢) نقد الشعر: ص ١٤٩.
(٣) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٤٠٧/٢.
(٤) سقط الزند/ شروح: ص ٢١٦.
(٥) نفسه/ نفسه: ص ٦٧.

الخـــلـــقُ مـــن أربــــع مـجـمـعـة

نـــارٌ/ ومـــاءٌ/ وتـــربـــةٌ/ وهـــوا[1]

والشرط في استعماله لدى البديعيين أن يستوفي القسمة فلا يغادر منها قسمًا وإلا كانت فاسدة، لأن «الاثنين في التقسيم لا يمكن أن يكون لهما ثالث، والثلاثة لا يجوز أن يكون لها رابع»[2].

واشتراط الاستيفاء يعني عدم النقصان وعدم زيادة ما سبق تعداده، أو ما ليس من حقل المعنى المقسم، لكن الوقوف عند كثير من التقسيمات الشعرية يكشف عن أن هذا الشرط المنطقي الذي تُقَيد به المعاني في بعض الأقاويل غير الشعرية، لم يكن يراعى دائما في الشعر رغم تقيد الشعراء به في جل الأبيات التي مثل بها النقاد والبديعيون لهذا الفن.

ويتبين من تقسيمات الشيخ أنه كان ممن لا يتقيدون بهذا الشرط، فهو يقسم في إحدى لزومياته حال الإنسان في وجوده فيجعلها قسمين مشيرًا إلى التثنية ويقول:

هـمـا حـالـتـا سـوءٍ حـيـاةٌ بـلـوعـةٍ

ومـوتٌ فـخـيـرُ هـذه الـنـفـس أو تـلـكـا[3]

بينما نجده في لزومية ثانية يزيد على نفس القسمة قسمًا ثالثًا، فيقول منبها بلفظة «ثلاث» على أنه لا يقصد القسمة الثنائية السابقة:

حـيـاةٌ/ ومـــوتٌ/ وانـتـظـار قـيـامـةٍ

ثـــلاثٌ أفـادتـنـا ألـــوفَ مـعـانِ[4]

---

(١) اللزوم: ٢/٦٣٦.

(٢) خزانة الحموي: ص ٣٦٣ وانظر نقد الشعر: ص ٢٢٦: فساد القسم.

(٣) اللزوم: ٢/٥٢٥.

(٤) نفسه: ٢/٥٤٨.

وهو تحلل ينبئ بأن أبا العلاء لم يكن يعد هذا الفن وسيلة يلذ بها الشاعر عقل المتلقي بصحة القسمة ولطف الاستيفاء فحسب، ولكن بإيقاع التقسيم نفسه وموسيقاه، وقد يكون هذا الإيقاع الدلالي وحده كافيًا في بعض الأبنية الشعرية للتعجيب به، كما نجد في قوله مقسما الدهر خمسة أقسام ثلاثة منها متضمنة في الأولين:

عجبًا للدهر صبح/ ودجى

ونجوم/ وهلال/ وقمر[1]

IV - **الالتفات**: ومفهومه المشهور[2] لدى النقاد والبديعيين رجوعُ المتكلم من الخطاب إلى الغيبة والإخبار أو منهما إلى الخطاب، أو تغييرُهُ زمان الفعل أو ما أشبه ذلك من التغييرات المفاجئة[3] في بناء الكلام، ومثلوا له من شعر الشيخ بقوله:

يودُّ أن ظلامَ الليل دام لهُ

وزيد فيه سواد القلب والبصرِ

لو اختصرتم من الإحسان زرتكم

والعذب يهجر للإفراط في الخصر[4]

وذكر الحلي أن قوما سموه «الانصراف»[5]، وهو نفسه المصطلح الذي استعمله أبو العلاء لوصف هذا الفن كما يدل على ذلك قوله بشرح بيتي الطائي:

نريني منك سافحةَ المآقي

ومن سرعان عبرتك المراقِ

وقرب أَنتَ تلك فإن هما

عراني باستجار وارتفاق

---

(١) اللزوم: ٢/٦٠٩.

(٢) انظر الصناعتين: ص ٤٧٠، حيث يشير العسكري إلى مفهوم ثان للالتفات. وانظر خزانة الحموي: ص ٥٩.

(٣) انظر المثل السائر: ٢/٤، و٢/١٣. وانظر خزانة الحموي: ص ٦٠.

(٤) انظر خزانة الحموي: ص ٦٠. وانظر البيتين في سقط الزند/ شروح: ص ١١٩ - ١٢٠.

(٥) شرح الكافية: ص ٧٨.

«خاطب المرأة ثم انصرف عنها إلى مخاطبة رجل يأمر بتقريب العيس للسير، وهم يفعلون ذلك كثيرًا، يتركون خطاب الأول المذكر إلى المؤنث، وخطاب المؤنث إلى المذكر، ومنه الآية: «يوسف اعرض عن هذا، واستغفري لذنبك إنك كنت من الخاطئين»»[1]، والراجح أنه أخذه من قول ابن المعتز: «الالتفات انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة»[2].

وقد اشترط الخوارزمي في الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحدا، لذا نجده يقول مخرجًا من هذا الباب قول الشيخ في الدرعيات:

أبـنـي كـنـانـة إن حـشـو كـنـانـتـي
نـبـل بـهـا نـبـل الـرجـال هـلـوكُ

هـل تَـزْجُـرَنَّـكُـمُ رسـالـة مـرسـلٍ
أم لـيـس يـنـفـع فـي أولاك ألـوك

«أضرب عن خطاب بني كنانة إلى إخبار عنهم. قوله: «في أولاك ألوك» وإن كان يرى أنه من قبيل الالتفات فليس منه، وذلك أن من شرط الالتفات أن يكون المخاطب بالكلام في الحالين واحد كقوله تعالى: «إياك نعبد»، وذلك أن ما قبل هذا الكلام وإن لم يخاطب به الله عز وجل من حيث الظاهر فهو بمنزلة المخاطب به... بخلاف قول جرير:

ثـقـي بـالـلـهِ لـيـس لـه شـريـكٌ
ومـن عـنـد الـخـلـيـفـةِ بـالـنـجـاحِ

أغـثـنـي يـا فـداك أبـي وأمـي
بـسـيـبٍ مـنـك إنـك ذو ارتـيـاح

فإن المخاطب بالبيت الأول امرأته لأنه حكاية كلام دار بينه وبينها، والمخاطب بالبيت الثاني هو الخليفة. ونحوه:

---

(١) ذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٢٤. وانظر البيتين في: ص ٤٢٣ - ٤٢٤. وانظر سورة يوسف/ الآية ٢٩.

(٢) البديع: ص ٥٨. وانظر خزانة الأدب: ص ٥٩ - ٦٠، حيث يعرف الحموي الالتفات بأنه انصراف المتكلم عن الإخبار.

متى كان الخيام بذي طلوحٍ
سقيتِ الغيثَ أيتها الخيامُ

قوله: «سقيت الغيث» بمعزل عن الالتفات، لأن قوله: (متى كان الخيام بذي طلوح) كلامٌ مع غير الخيام، لأنه سؤال عن الخيام، والسؤال كلام مع المسئول لا مع المسئول عنه، وقوله: «سقيت الغيث» كلام مع الخيام.

فكذلك هاهنا، لأن المخاطب بـ «هل تزجرنكم» بنو كنانة، والمخاطب بقوله: «أولاك» أنت، وهذا وإن لم يكن في مقام الالتفات مليح»[1].

ومما عده الخوارزمي من هذا الفن في شعر الشيخ قوله:

لقد حكموا حكم الجهولِ لنفسه
رويدهم حتى يطول مقامُ

فاللام في «لنفسه» تتعلق في رأيه بالجهول، و«رويدهم التفات مليح»[2].

لكن الشرط الذي وضعه يظل بعيدًا عن المفهوم المشهور الذي تناقلته المصادر، وقد اتضح من الآية الكريمة التي مثل بها أبو العلاء نفسه[3] لهذا الفن أنه لم يكن يشترط فيه أن يكون المخاطب في الحالين واحدًا، فيوسف المخاطب في الآية الكريمة بقوله تعالى «أعرض»، ليس هو المخاطب بقوله تعالى «استغفري».

إن كلف أبي العلاء بفنون التعجيب البديعية/ البيانية يفسره - فضلًا عن انتسابه إلى عصر المحدثين - حبه لصفيه وأستاذه غير المباشر في الشعر أبي تمام، وإعجابه بمذهبه المبتدع في الصنعة[4].

(١) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١٩٠٢. وانظر بيتي الدرعيات في: ص ١٩٠١.
(٢) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٦١٧. وانظر بيت السقط في: ص ٦١٦.
(٣) انظر ما تقدم، وذكرى حبيب/ ش. د. أبي تمام: ٢/٤٢٤.
(٤) انظر ما تقدم: القسم الثاني (مبتدع حبيب).

وقد بدا هذا الإعجاب واضحًا في كثرة ما جاء به في أشعاره من فنون بديعية، وهي كثرة مقترنة بتنوع وغزارة في النماذج يجعلان دواوينه - ولزومياته على الأخص - متنًا تعجيبيًا غنيًا، يجد فيه الدارس المهتم بالزخرف البديعي - كديوان أبي تمام - ما قد يغني عن البحث في ما افترق من دواوين الشعراء، لكن ما اختص به أبو العلاء دون الطائي أنه استطاع - رغم إسرافه في استعماله - أن يتجنب في أشعاره المجودة السقطية والدرعية مزالق أستاذِه، باحتمائه كأستاذه الثاني أبي الطيب بعفوية الانسجام التي كان الشعراء المتبادون يذيبون بها مختلف أساليب التصنيع والزخرف، وسط الانسياب الشعري الذي وفره لقصائدهم نَفَسُهُم البدوي المستعارُ في عصر التحضر والتكلف من القدماء الفصحاء.

ولعل قدرة الشيخ على الجمع في أشعاره المجودة بين كثرة الفنون البديعية وبين خفائها هو ما جعل طه حسين يشير إلى أنه طوع البديع فجعله بدويًا جزلًا بعد أن كان حضريًا مهلهلا[1].

ولم يكن بروز ما تكلفه في لزومياته من هذه الفنون شاهدًا على عجزه عن أن يوفر لها خفاء الانسجام الذي وفره لها في السقطيات، فهذا الديوان كان لضعف نظميته - كما أوضحت من قبل - متن التجريب الذي جرب فيه متكلفًا كل أساليب التصنيع، واختبر وقعها في الغريزة وتأثيرها فيها.

إن تفاعل البداوة الفنية والبديع في أشعار الشيخ يضعنا أمام البعد الحقيقي لاشكالية الطبع والتكلف في الدرس النقدي، فقد عُدَّ البحتري مطبوعًا لأنه كان يبالغ في تنقيح[2] شعره ويتكلف أن يجعله بتخليصه من مظاهر التحضر صورة لشعر القدماء، وعُدَّ أبو تمام متكلفا لأنه كان يكتفي بطبعه ويرضى بأول خاطر[3] فلا يعود

---

(١) انظر تجديد ذكرى أبي العلاء: ص ١٨٧.

(٢) «وكان البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به، فخرج شعره مهذبا». الصناعتين: ص ١٤٧.

(٣) الصناعتين: ص ١٤٧.

إلى شعره لينقحه، فأيهما المطبوع وأيهما المتكلف؟ وعن أي طبع يتحدث النقاد: ألطبع الحضري الحقيقي أم الطبع البدوي المستعار المتكلف في عصر التحضر؟ لقد كان من ملابسات استعمال مصطلح مطبوع ومتكلف أن أصبح المصطلحان[١]مناقضين لمفهوميهما، فإسراف الشاعر المحدث في طلب البديع الذي يعده النقاد تكلفا ليس إلا استجابة لنداء الطبع الحضري الحقيقي[٢]، والإسراف في البعد عن الزخارف البديعية الذي كان النقاد يحتجون به على قوة طبع الشاعر وسلامته من آفة التكلف الحضاري هو الأولى بأن يسمى تكلفا، لأن الشاعر كان يتكلف أن ينسلخ من حضارته ليتشبه بالبدو القدماء في أساليبهم الشعرية التي كانت لدى أصحابها وفي أعصرهم وليدة الطبع.

إن تحديد أهل العلم لمفهوم الشعر المطبوع في عصور التحضر كان إلزامًا للطبع الحضري بعدم الاشتغال، وللشاعر المحدث بتكلف مذهب القدماء في الشعر والنسج على طرائقهم، ولم يغب عن ذهن أبي العلاء وهو يتعمد أن يجمع بين تبدية الشعر وتبديعه[٣]، أن طريقته تبدو خروجًا عن الحدود التي رسمها النقاد لمذهبي الطبع والصنعة، لذا نجده ينبه على أن قوة الشاعرية لا تقاس بالانتساب إلى هذا المذهب أو ذاك ولكن بسلامة الغريزة، ويذكر معاصريه بأن تجويد الشعر في زمانهم لا يتأتى للفطريين المطبوعين ولا للعلماء النظام المتكلفين، ولكن لمن أسماهم أهل الخبرة[٤]، أي الجامعين بين قوة الغريزة والعلم بالشعر وقوانينه.

****

---

(١) تاريخ النقد: إ. عباس: ص ١٠٩، حيث يتعرض المؤلف لتعدد دلالات كل مصطلح واختلافها.

(٢) انظر إشارة الجرجاني إلى أن أبا تمام كان يتشبه في نظمه بالقدماء فيجره طبعه الحضري أحيانًا إلى خلاف ذلك. الوساطة: ص ٢١ - ٢٢.

(٣) المقصود زخرفته بالفنون البديعية.

(٤) انظر ما تقدم: القسم الأول (هدي الغريزة).

المبحث الثالث

الهوية الأسلوبية: خلاصة وملاحظات

يتضح من الدراسة المفصلة السابقة لبناء المعاني والجمل الشعرية في منجز أبي العلاء، أن الفضاءات الشعرية في هذا المنجز - في تناميها الأفقي والعمودي - ليست إلا التجسد اللغوي الفني لتفاعل معقد بين الغريزة والخبرة، والمعاني والحقول والأنماط المعجمية، والتراكيب النحوية والأبنية الصرفية، والعدول الأسلوبي والأنساق التعجيبية، والتصورات النقدية والمذهب الشعري والولاء والاصطفاء، والذاكرة الشعرية ومرحلة الإنجاز، وكل المكونات البينة والخفية التي أسهمت بتفاعلها المتوالي داخل الكتابة الشعرية المتراكمة في تكوين النفَس الشعري العلائي، وتمييزه بإكسابه هويته الأسلوبية التي تفسر بها الشعرية العلائية وترد إليها في مظاهرها الثابتة والمتحولة.

ولن أحاول سبر أغوار هذه الهوية الأسلوبية انطلاقا منها، لأن ذلك سيضعنا من جديد بعد طول الدراسة أمام كل المكونات التي اجتهدتُ في هذه الأطروحة للكشف عن فاعليتها الشعرية في المنجز العلائي، وأكتفي للتعريف بملامح هذه الهوية بخلاصة نقدية أتناول فيها الوجهين الشعريين البارزين اللذين تستمد منهما خصوصياتها، وأقصد الانسجام الأسلوبي والعادات والاختيارات الأسلوبية.

أولا - الانسجام الأسلوبي:

لم يتردد جل المصنفين - رغم اختلاف مذاهبهم - في التسليم لأبي العلاء بالتبريز والسبق في صناعة الشعر وتقدمه على كثير من الشعراء في تجويدها،

لكن المصطلحات التي عبروا بها عن إعجابهم بجودة أشعاره وشخصوا بها المظهر الأسلوبي للجودة كانت تختلف وتتنوع، فبينما تشخص هذه الجودة أحيانًا في لطف العبارة[١] وعذوبة الألفاظ، أو في الرقة[٢] التي تجلو صدأ القساوة عن القلوب، أو اللطف والرقة اللذين يزريان على الماء الزلال[٣]، تشخص أحيانًا أخرى في الجزالة[٤] التي لا يَكْنُفُها الوصف، أو في فصاحة [٥] التركيب التي لم يسبق إليها، وهي نعوت متباينة لموصوف شعري واحد قابل لأن ينعت بها كلها، رغم دلالتها في أصل الاستعمال على أساليب شعرية متباينة أو متضادة.

وقد أكد الشيخ نفسه استقلال مفاهيم هذه المصطلحات الواصفة للجودة بعضها عن بعض، واختصاص كل واحد منها أو مجموعة بحقل شعري مستقل بإحكامه وقوانينه، وذلك في رده جودة بعض ما كان يعجبه من أشعار سابقيه إلى يسر[٦] اللفظ أو عذوبته[٧]، وفي إشارته إلى أن النسيب مبني على اللين[٨] في القول، ووصفه للتشبيب بالصداح[٩]، وإلى أن التسبب إلى الجزالة[١٠] يكون بذكر الحرب.

ولم يجد لتصوير قوة الدرع وجودة صنعها أحسن من تشبيهها[١١] في المرونة واللين برقة شعر أبي عبادة البحتري، وفي المتانة وإحكام النسج بجزالة شعر أبي تمام.

---

(١) الغيث المسجم:١/ ٩٠.

(٢) انظر شرح البطليوسي/ شروح: ص ١٤٣١، وشرح التبريزي/ نفسه: ص ١٤٨١، والتنوير: ٢/٩٩.

(٣) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ١١٩٥.

(٤) نفسه/ نفسه: ص ٧٩٤. وانظر: ص ٢٠٣٠.

(٥) شرح الخوارزمي/ شروح: ص ٩٢٠.

(٦) انظر رسالة الغفران: ص ٥٣٩.

(٧) نفسه: ص ٣٧٥.

(٨) انظر ضوء السقط: ورقة ٧٠ ب/ تحقيق: ص ٢٠٢.

(٩) رسالة الغفران: ص ٣٩٠.

(١٠) مقدمة اللزوم: ١/٣٩.

(١١) انظر قوله: مثل وشي الوليد لانت وإن كا... نت من الصنع مثل وشي حبيب. الدرعيات/ شروح: ص ١٣٨٣.

إن اشتراك قصائد شاعرين في صفة الجودة لا يعني بالضرورة أن المصطلحات الواصفة لجودة أشعار كل واحد منهما ستكون متشابهة، كما يتبين من اختيار الخوارزمي مصطلح الرقة لوصف شعر البحتري والجزالة لوصف شعر أبي تمام، في قوله: «وهو أرق شعرًا من أبي تمام، وأبو تمام أجزل شعرًا منه، وهما المجيدان»[1].

وليس في وصف الجودة الشعرية بعدة مصطلحات متضادة أي إشكال نقدي ما دام أصحاب الشعر متعددين، ولكن ما يشكل نقديا أن يكون الشعر الموصوف بهذه المصطلحات المتضادة لشاعر واحد كأبي العلاء، كما وجدنا في أحكام الصفدي والبطليوسي والخوارزمي المذكورة.

فالقارئ لا يجد أية غرابة في أن يوصف شعر الشيخ بأنه لين رقيق أو بأنه جزل متين السبك، ولكنه قد يستغرب أن يوصف نفس الشعر بأنه لين وجزل في آن واحد، مع أن هذا الوصف الأخير رغم تعارض مصطلحيه هو أدل الأوصاف على سمته الأسلوبية الحقيقية.

لقد عد الشيخ من مظاهر القوة في أدب صديقة الوزير أبي القاسم المغربي قدرته على توليد القوة والجزالة من الليونة نفسها، مثل النحلة «تطعم الغرب وتجود بالضرب»[2].

ولا يبدو أن هذا التصور لتلاقح الليونة والجزالة في خطاب شعري أو أدبي واحد كان مستغربا في عصر أبي العلاء، فقد أشار العسكري إلى تولد الفجاجة والرداءة من الجزالة نفسها رغم كونها لدى النقاد مظهرا للقوة والجودة، وذلك عندما نبه على أن من الجزل الفج الردي[3].

ولم يكن أبو العلاء يجهل أن الشعراء في معظمهم لا يستطيعون في قصائدهم التوفيق أسلوبيا بين الرقة والجزالة، لأنهم يعتادون على أسلوب واحد يجعل أشعارهم

---

(١) شرحه/ شروح: ص ١٣٤٨.

(٢) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ١١. وانظر طبعة إ. عباس: ١/١٥٨.

(٣) الصناعتين: ص ٧٣.

إذا استجيدت واستحسنت توصف إما بالقوة والجزالة وإما بالليونة والرقة، كما يدل على ذلك قوله مشيرًا إلى الشعراء والممدوح:

سننت لأرباب القريض امتداحهُ
كما سنَّ إبراهيمُ حجَّ مقامهِ

فيثني عليه ضيغمٌ بزئيره
ويثني عليه شادنٌ ببغامه[1]

ولكنه كان مقتنعًا رغم ذلك بأن بعض الشعراء يمتلكون من الخبرة وسلامة الغريزة ما يجعلهم قادرين على اجتناء الجزالة من الليونة المفرطة، والرقة من الجزالة الجافية، كما استطاع ذلك صديق له شاعر:

ردت لطافته وحدَّةُ ذهنهِ
وحشَ اللغات أوانسًا بخطابه

والنحلُ يجني المرَّ من نور الربا
فيصير شهدًا في طريق رضابه[2]

إن النجاح في المزاوجة بين الليونة والجزالة في بناء شعري واحد لا يتأتى إلا إذا استطاع الشاعر بغريزته أن يجعل الخطاب الشعري يصل إلى المتلقي عبر حاملٍ أسلوبي، تخاطب فيه الجزالة الحس بليونتها حين تخاطبه الليونة بجزالتها، فيتلقاه «وقد جمع أليل ماء الصبا وصليل ظماء الظبا»[3]، وقد كان الوزير المغربي لدى الشيخ ممن برعوا في بناء هذا الحامل الأسلوبي، «إن تغزل فحنين العود أو تجزل فهدير الرعود»[4].

ولا يعني الشيخ بهذا الوصف أن الشاعر يخص الغزل بأسلوب رقيق والأغراض الجادة بأسلوب جزل، ولكنه يقصد جمعه بين الأسلوبين في صياغة واحدة تلتبس فيها

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥١٧ – ٥١٨.

(٢) نفسه/ نفسه: ص ٧٢٠. وهو نفس المعنى الوارد في قوله عن النحل: «تطعم الغرب وتجود بالضرب».

(٣) رسالة الإغريض/ رسائله/ عطية: ص ٤٥.

(٤) رسالة المنيح/ رسائله/ عطية: ص ١٤. وانظر طبعة إ. عباس: ١/ ١٦١.

رقة النسيب بجزالة المديح، فيتوهمان غرضًا واحد كما أوضح أبو تمام مؤسس هذا المذهب الأسلوبي في قوله:

طاب فيه المديحُ والتذَّ حتى
فاق وصف الديار والتشبيبا
لو يفاجا ركن النسيب كثيرٌ
بمعانيه خالهن نسيبا[1]

لقد كان أبو تمام صفيُّ أبي العلاء وأستاذُه - كما أوضحت من قبل - أولَ من صاغ نقديًا مفهوم «الانسجام الأسلوبي» بسعيه إلى قصيدة واحدة حدد خصائصها بقوله:

الجدُّ والهزلُ في توشيع لحمتها
والنبلُ والسخفُ والأشجانُ والطربُ[2]

وكان صفيُّه الآخر وأستاذه أبو الطيب أولَ من أفلح في مزج الحميس بالغزل في بناء شعري واحد كما نبه على ذلك الثعالبي[3]، ولم يكن أبو العلاء في تبنيه لهذا المفهوم تصورًا وإنجازًا إلا المرسخَ لمذهبَيْهما في الانسجام الأسلوبي بأشعاره السقطية والدرعية الجزلة/الرقيقة، وثنائه النقدي على كل من اعتنق هذا المذهب من معاصريه، كما يتبين من وصفه لشعر أحد أصدقائه المجودين بأنه يملأ نفس الجبان شجاعة بجزالته ويجري الماء في الصخر برقته:

جزل يشجع من وافى له أننًا
فهو الدواء لداءِ الجبنِ والقلقِ
إذا ترنَّم شادٍ لليراع به
لاقى المنايا بلا خوفٍ ولا فرق

(١) شرح ديوانه: ١/ ١٦١. وانظر ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).
(٢) نفسه: ٢٥٨/١. وانظر تفصيل الكلام على ذلك في ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).
(٣) انظر يتيمة الدهر: ١٩٣/١.

وإن تمـثـل صـــادٍ لـلـصـخـور بـه

جـــادت عـلـيـه بـعـذبٍ غـيـر ذي رنـــقِ[1]

لقد كان هذا الانتساب الأسلوبي وجها لولائه الشعري لمذهب التبادي، كأبي تمام وأبي الطيب والشريف الرضي وابن نباتة السعدي ومهيار الديلمي كما اتضح في مباحث سابقة[2]، لكن ما يكسب هويته الأسلوبية خصوصيتها ويميزها من هوياتهم سعةُ المنجز الذي كان هذا النوع من الانسجام يتحرك فيها، فتحولاته (أي المنجز) جعلته ينفرد دونهم بالسبق إلى نظم عدة دواوين كان كل واحد منها يستجيب أسلوبيا لخصوصيات المرحلة التي أنتجته، فإذا كان الانسجام قد برز في السقط في جمل شعرية تزاوجت فيها رقة البديع الحضري وجزالة التبادي فامتزجتا فيها، فإن نظم اللزوم كان مقترنًا بالمرحلة التي أصبح فيها الشاعر يخل بانسجام الصياغة جانحًا إلى الإفراط في السهولة واللين، أو في الزخرفة المفضوحة، أو في ركوب الايقاعات الوزنية اللينة الركيكة والقوافي الضعيفة، مبتعدًا عن الجزالة مدةً قبل أن يعود في مرحلة الدرعيات إلى الجنوح بالصياغة نحو الجزالة، من خلال الإفراط فيها بتبدية المعجم والصور الشعرية، رغم أن كثرة الفنون البديعية فيها كانت تحد من أثر هذا الإفراط في حس المتلقي، وهي مفارقة تجعل الهوية الأسلوبية لأبي العلاء تبدو متفردة بتعدد ملامحها ووجهاتها كما يتبين من المقارنة الآتية:

الشاعـر	المرحلة الشعرية	السمـة الأسلوبية
أبو تمام	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي← غير مطرد ← جنوح نحو الفخامة
البحتري	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← خفي ← جنوح نحو الليونة
أبو الطيب	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل← جنوح نحو الفخامة
ابن هانئ	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة = فخامة ← مفرطة = قعقعة وجعجعة
الشريف الرضي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مختل ← إفراط في الفخامة
مهيار الديلمي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل ← رقة مستعذبة

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٦٨٠ - ٦٨١.

(٢) انظر ما تقدم القسم الثاني (النسيب الشعري).

أبو العلاء	مرحلة السقط	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مكتمل ← توازن وتناسب
	مرحلة اللزوم	ليونة/ تكلف = زخرف بديعي مفضوح ← هيمنة النظمية
	مرحلة الدرعيات	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مبدى ← فخامة مرققة
التهامي	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← خفي ← فخامة مستعذبة
ابن خفاجة	وحيدة = ديوان وحيد	جزالة/ رقة = انسجام أسلوبي ← مرفق ← طريقة مهيارية

ويحس المتلقي بحضور هذه الهوية في شعر أبي العلاء من خلال اتساق الوتيرة الأسلوبية، وخلوها من التموج الذي يحدثه التحول من رقة النسيب إلى جزالة المديح فليونة الاستجداء في كثير من الأشعار، لأن الرقة الجزلة التي تكتسي بها الجمل الشعرية في مطالع القصائد تظل هي نفسها الجزالة الرقيقة التي تكتسيها في باقي مقاطع القصيدة، وهو انسجام ندركه بسهولة من خلال سماع الأبيات الآتية المقتطعة من مطلع القصيدة وآخرها وعدة أماكن أخرى منها:

يا ساهرَ البرق أيقظ راقدَ السمرِ
لعل بالجزع أعوانًا على السهرِ

وإن بخلتَ عن الأحياء كلهم
فاسقِ المواطر حيًّا من بني مطر

ويا أسيرة حجليها أرى سفهًا
حمل الحلي بمن أعيا عن النظر

ما سرتُ إلا وطيف منكِ يصحبني
سرى أمامي وتأويبًا على أثري

أقول والوحش ترميني بأعينها
والطيرُ تعجب مني كيف لم أطر

لا تطويا السرَّ عني يوم نائبةٍ
فإن ذلك ذنبٌ غير مغتفر

يا ابنَ الألى غيرَ زجرِ الخيل ما عرفوا
إذ تعرف العرب زجر الشاء والعكر

وافقتهم في اختلافٍ من زمانكم
والبدر في الوهْن مثل البدر في السحر

لولا قدومك قبل النحر أخره
إلى قدومك أهل النفع والضرر

فاسعد بمجدٍ ويومٍ إذ سلمت لنا
فما يزيد على أيامنا الأخر

ولا تزل لك أزمانٌ مُمَتَّعةٌ
بالآل والحال والعلياء والعمر(1)

أما القارئ الخبير فيحس بأن في هذا الشعر نفَسًا من شعر أبي تمام ولكنه مختلف عنه، ونفسًا من شعر أبي الطيب مع تميزه منه، وذلك لأنه رغم انتسابه إليهما مصبوغ بهوية أسلوبية مستقلة هي الهوية العلائية.

ثانيًا - الاختيارات والعادات الأسلوبية:

ونقصد بها مختلف ضروب النسيج اللغوي اللفظي/الدلالي التي تكتسي بها الجمل الشعرية، لا باعتبارها متطلبات يستدعيها السياق التداولي فيجعلها كالمفروضة كما هو الشأن في مطلق الكلام، ولكن باعتبارها أنسجة تخييلية صوتية نغمية وإيقاعية ودلالية، أو بيانية تواصلية يعود إليها الشاعر عودة شبه غريزية لتعوده عليها بتأثير الدربة وكثرة الاستعمال، أو ينتقيها للتعجيب أو الإفهام أولهما معًا، مقدمًا إياها على نظائر لها ممكنة. ومن بين اختياراته وعاداته الأسلوبية:

(1) سقط الزند/ شروح: ص ١١٤ – ١٧٠.

I - **التصغير**: اعتذر الشيخ عن أبي الطيب عند ما عاب عليه ابن القارح وضعه التصغير في غير موضعه[1]، بأنه كان «مولعا بالتصغير لا يقنع من ذلك بخلسة المغير، ولا ملامة عليه، إنما هي عادة صارت كالطبع»[2]، واعتذاره هذا تنبيه نقدي ضمني على أن غلبة بعض الأساليب المستحسنة أو المعيبة على شعر شاعر ما قد لا تكون لحاجته إليها، أو لاختياره إياها قاصدًا، ولكن لمجرد اعتياده عليها.

ولعل من أهم ما تختص به الهوية الأسلوبية العلائية قابليتها لأن تتشخص في البناء الشعري محتملة لأن تنسب أحيانًا إلى أي واحد من المناحي المذكورة، أي الاحتياج والاختيار والاعتياد، وهو ما يجعل من الصعب على الدارس الجزم بتسلط هذا المنحى عليها دون الآخر.

فالتصغير الذي عده من عيوب أبي الطيب المغفورة يكثر في شعره كثرة تدل على أن العادة صارت من أسباب إتيانه به، لكن إعجاب النقاد[3] بطريقته في إيقاعه ينبئ بأنهم لم يتبينوا فيه ما يشعرهم بأنه صار من ثمرات الاعتياد بعد أن كان يأتي للاختيار أو الاضطرار، فمما لا يجيزه العلماء[4] تصغير ما سوى الأسماء، وقد صغر الشيخ اسم التفضيل قياسًا في قوله:

إذا شربت رأيت الماءَ فيها
أزيرقَ ليس يستره الجران[5]

---

(١) انظر رسالة ابن القارح: ص ٢٨.

(٢) رسالة الغفران: ص ٤١٤ - ٤١٥.

(٣) انظر مثلا قول الخوارزمي/ شروح: ص ١٨٤: «ولقد طبق المفصل بالتصغير». وقوله: «والتصغير في صويحباتك وقع مليحا». نفسه: ص ٧٤٦. وانظر سر الفصاحة: ص ٩٠، وشاعرية أبي العلاء: ص ٩٢ - ٩٣.

(٤) احتج بعض العلماء بتصغيره على كونه اسمًا، وعد آخرون ذلك شذوذًا لأنه لم يسمع إلا في أحسن وأملح، وجعله بعضهم تصغيرًا للفظ دون المعنى، وذكر ابن هشام أنه من بين أربعة أسماء غير متمكنة تصغر. انظر الإنصاف في مسائل الخلاف: ١/١٢٦، ١٣٨، وأوضح المسالك: ص ٢٧٦، وخزانة البغدادي: ١/٤٥.

(٥) سقط الزند/ شروح: ص ١٨٣.

ورغم ذلك لم يقفوا عنده إلا لإظهار الإعجاب به[1]، أو لتأويل «أزيرق» بالماء القليل لتحسين الاستعمال[2].

فاقتران التصغير بالملاحة واللطف جعله يبدو كأنه اختير للتعجيب به لا لولع الشاعر به وتعوده عليه، ولعل مما يكشف عن جانب من هذا الولع دفاعه المتردد عن صيغة التصغير في بعض الأسماء الدالة بمعانيها على السمو والرفعة كقوله:

وجـدتـنـيَ الـلُّـجَـيْنَ أو الـثُّـرَيَّـا
وتـصـغـيـر المـصـغـر لا يـجـوز[3]

II - **الخبر والإنشاء**: يبدو الخروج من الخبر إلى الإنشاء أو العكس من اختياراته الأسلوبية التي تتعدد مناحيها أحيانا في بعض أشعاره، فيتعذر حملها على افتقار السياق التداولي إليها، أو على اختياره لها قاصدًا، أو على مجرد استجابته شبه الغريزية لعادته في استعمالها.

فسقط الزند بقصائده المختلفة التي قالها مادحًا أو مهنئًا أو شاكرًا أو معاتبًا أو معتذرًا، أو متشوقًا إلى المعرة أو متحسرًا على بغداد، يقتضي أن يكون للجمل الإنشائية حيز أوسع من الجمل الخبرية، لكننا عندما نتتبع نسب توزيعها في هذه القصائد نلاحظ أن الأساليب الإخبارية تستنفد في كل قصيدة جل أبياتها، ولا تترك للطلبية إلا حيزًا ضيقًا لا تكاد تتغير نسبته.

ولا تزيد هذه النسبة حتى عندما نعتبر في الإحصاء الأبيات التي تداخلَ فيها الخبرُ والطلبُ أساليبَ إنشائيةً كما يتضح من المقارنة بين نسبها في ٧٠ سقطية[4] أحصيت أساليبها اعتباطًا.

---

(١) انظر قول الخوارزمي السابق: «ولقد طبق المفصل بالتصغير».

(٢) انظر قول التبريزي: «أزيرق تصغير أزرق، كأنه ماء قليل، فلذلك حسن فيه التصغير». شروح: ص ١٨٣.

(٣) اللزوم: ١/ ٦٢٣.

(٤) نذكر السقطيات في الجدول مرتبة حسب ورودها في شروح السقط مع الاحتفاظ بأرقامها الترتيبية، هذا ما سيؤدي إلى إسقاط الرتب ٧٥ و٧٦ و٧٧ و٧٨ و٧٩ و٨٠ و ٨١ و٨٢ و٨٣ و٨٤ و٨٥ و٨٦ و٨٧ و٨٨ و٨٩ و٩٠ و٩١ و٩٢ و٩٣ و٩٤ و٩٥ و٩٦ و٩٧ و٩٨ و٩٩ و١٠٠ و١٠١ و١٠٢ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٥، لأنها رتب الدرعيات.

وتشير الجداول اللاحقة إلى عدد أبيات كل واحدة منها، وعدد ما بني منها على الإنشاء أو الخبر مع النسبة المئوية:

السقطية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩
ع. الأبيات	٨١	٧٤	٦٧	٢٨	٥٨	٥١	٣١	٥١	٤	١٢	٢	١٤	٦٢	٧٤	٤١	٦٠	٣٢	٤٠
الإنشاء	٦	١٤	٣	٤	٢	٥	٥	٥	١	٣	٠	٢	٧	٣	٦	٦	٢	٢
٪	٧	١٩	٤	١٤	٤	١٠	١٦	١٠	٢٥	٢٥	٠	١٤	١٢	٤	١٥	١٠	٦	٥
الخبر	٧٥	٦٠	٦٤	٢٤	٥٦	٤٦	٢٦	٤٦	٣	٩	٢	١٢	٥٥	٧١	٢٥	٥٤	٣٠	٢٨
٪	٩٣	٨١	٩٦	٨٦	٩٦	٩٠	٨٤	٩٠	٧٥	٧٥	١٠٠	٨٦	٨٨	٩٦	٨٥	٩٠	٩٤	٩٥

السقطية	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧
ع.الأبيات	٢	٣	٤	٣	١٢	١٧	٢٣	٢٤	٢٢	١١	٥	٣٦	١٠	٥٦	١٩	٢٣	٨	٣٧
الإنشاء	٠	١	١	٠	٢	٣	٩	١٠	٢	٣	٠	٨	٢	٨	٢	٤	٠	٨
٪	٠	٣٣	٢٥	٠	١٧	١٨	٢٧	٣٠	٩	٢٧	٠	٢٢	٢٠	١٤	١١	١٧	٠	٢٢
الخبر	٢	٢	٣	٣	١٠	١٤	٢٤	٢٤	٢٠	٨	٥	٢٨	٨	٤٨	١٧	١٩	٨	٢٩
٪	١٠٠	٦٧	٧	١٠٠	٨٣	٨٢	٧٣	٧٠	٩١	٧٣	١٠٠	٧٨	٨٠	٨٦	٨٩	٨٣	١٠٠	٧٨

السقطية	٣٨	٣٩	٤٠	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦١
ع.الأبيات	٢٥	١٦	٢٤	٥	١١	٣٢	٣٢	١٠	١١	٦	١٦	١٤	٥	١٢	١٤	٥١	٥١	١٧
الإنشاء	٦	١	١	٣	٣	٨	٣	٢	١	٠	١	٤	٢	٤	٥	٨	٩	٢
٪	٢٤	٦	٤	٦٠	٢٧	٢٥	٩	٢٠	٩	٠	٦	٢٩	٤٠	٣٣	٣٦	١٦	١٨	١٢
الخبر	١٩	١٥	٢٣	٢	٨	٢٤	٢٩	٨	١٠	٦	١٥	١٠	٣	٨	٩	٤٣	٤٢	١٥
٪	٧٦	٩٤	٩٦	٤٠	٧٣	٧٥	٩١	٨٠	٩١	١٠٠	٩٤	٧١	٦٠	٦٧	٦٤	٨٤	٨٢	٨٨

السقطية	٦٢	٦٣	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٣	٧٤	١٠٦	١٠٧	١٠٨	١١٠	١١٢
ع.الأبيات	٥٧	٢٨	٢٠	٦٤	٥٧	٥٥	٤٣	٣	٤	٨	١٥	٣٠	٦	٨	٦	٤
الإنشاء	٩	٤	٣	٧	٧	١٠	٥	١	١	٤	١	١	١	٣	٢	٤
٪	١٦	١١	١٥	١١	١٢	١٨	١٢	٣٣	٢٥	٥٠	٧	٣	١٧	٣٨	٣٣	١٠٠
الخبر	٤٨	٢٤	١٧	٥٧	٥٠	٤٥	٣٨	٢	٣	٤	١٤	٢٩	٥	٥	٤	٠
٪	٨٤	٨٩	٨٥	٨٩	٨٨	٨٢	٨٨	٦٧	٧٥	٥٠	٩٣	٩٧	٨٣	٦٢	٦٧	٠

ويتضح من حساب نسبة الإنشاء إلى الخبر في القصائد المطولة أنها تتراوح ما بين ٠٠ ٪ و٣٣ ٪، وأنها قد تعلو ظاهرًا في القطع غير الطويلة وفي المقطوعات لقلة عدد الأبيات، فتتراوح بين ٠٠ ٪ و١٠٠ ٪، من خلال بلوغها في بعضها ٢٥ و٣٦ و٣٨ و٤٠ و٥٠ و٦٠ ٪.

لكن هذه النسبة العالية لا تحمل أية دلالة على ميل الشيخ إلى الأساليب الإنشائية، لأنها لم تأت إلا في مقطوعات معدودة، لغلبة القصائد على الديوان.

ويفسر قِلةَ الجمل الإنشائية في شعره رغم مناسبتها للمديح والأغراض الشبيهة به في قيام معانيها على الطلب، رفضُه الاستجداء الذي يبنى في جله على أفعال طلبية، وبناؤه معاني أغراضه الشعرية على الوصف التصويري الذي يكون الإخبار فيه حتى عند التوجه إلى الممدوح بالخطاب هو الأنسب.

أما ما يتخلل الأوصافَ الإخبارية من جمل إنشائية لا تكاد تظهر لقلتها وتباعدها، فإن الشاعر يأتي بها مستجيبًا لما يقتضيه الغرضُ ومناسبةُ القصيدة، كالتهنئة في قوله بعد توالي ثلاثة وعشرين بيتًا في الوصف المادح كلها إخبار:

ليهنِك في المكارم والمعالي
كمال علم القمر الكمالا
وأنَّك لو تعلقت الرزايا
بنعلك ما قطعن لها قبالا
حفظت المسلمين وقد توالتْ
سحائبُ تحمل النوبَ الثقالا
وصنت عيالهم إذ كل عينٍ
تعدُّ سواد ناظرها عيالا
بوقتٍ لا يطيق الليثُ فيه
مساورةً ولا السِّيْد اختتالا
وأنت أجلُّ من عيدٍ تهنًّا
بعودته فهنيت الجلالا
ومر بفراق شيمتها الليالي
تجبك إلى إرادتك امتثالا[1]

---

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٠٩ – ١١٢.

وكالتشوق والحنين في قوله عائدًا إلى الإنشاء بعد ثمانية أبيات واصفة:

أخـــازن دار الـعـلـم كـم مـن تـنـوفـةٍ
أتـت دونـنـا فـيـهـا الـعـوازف والـلـغـطُ

ومـحـواة أرض صـدَّ مـحـوة بـعـدهـا
وحـي المـنـايـا مـن أسـاودهـا نـشـط

إذا جـمـحـت خـيـل الـكـلام فـإنـمـا
لـديـك يـعـانـى مـن أعـنـتـهـا الـضـبـط

ألا لـيـت شـعـري هـل أبـيـن ركـائـبًـا
أمـطُّ بـهـا حـتـى يـطـلـحـهـا المـط

وهـل يـنـشـطـني مـن عـقـالـي إلـيـكـم
رضـى زمـنـي أم كـل شـيـمـتـه سـخـط

إذا أنـا عـالـيـت الـقـتـود لـرحـلـة
فـدون عـلـيـان الـقـتـادة والـخـرط

وإن خـلـطـتـني بـالـتـراب مـنـيـةً
فـبـعـض تـرابـي مـن مـودتـكـم خـلـط

فـيـا لـيـتـني طـارت بـكـوريَ إذْ دنـا
بـكـوري قـطـاة بـالـصـراة لـهـا وقـط

لأقـضـي هـم الـنـفـس قـبـل مـجـلـة
كـأن عـظـامـي الـبـالـيـات بـهـا خـطُّ(١)

ويأتي الشيخ باثنى عشر بيتًا قبل أن يصل إلى آخر أبيات القصيدة، لكنه لا يعود فيها إلى الإنشاء مرة أخرى.

(١) سقط الزند/ شروح: ص ١٦٣٢ – ١٦٤٦.

وقد يكون الإتيان بالجمل الإنشائية في بعض القصائد لتفادي الإملال والتخلص من الرتابة التي تنجم عن توالي نفْس الإيقاع الأسلوبي، كما يتبين من مثل قوله:

فواعجبًا كم يدعي الفضل ناقصٌ
ووا أسفًا كم يظهر النقصَ فاضلُ

وكيف تنام الطيرُ في وكناتها
وقد نصبت للفرقدين الحبائل

ينافس يومي في أمسي تشرفًا
وتحسد أسحاري على الأصائل

وطال اعترافي بالزمان وصرفه
فلستُ أبالي من تغول الغوائل

فلو بان عضدي ما تأسَّف منكبي
ولو مات زندي ما بكته الأنامل

إذا وصف الطائي بالبخل مادرٌ
وعير قسًّا بالفهاهة باقل

وقال السهى للشمس أنت خفيةٌ
وقال الدجى يا صبح لونك حائل

وطاولت الأرض السماء سفاهةً
وفاخرت الشهب الحصى والجنادل

فيا موت زُرْ إن الحياة ذميمةٌ
ويا نفسُ جدِّي إن دهرك هازل[1]

وبعد خمسة عشر بيتًا خاليًا من الجمل الإنشائية يخرج إلى الطلب ليتخلص منه إلى ختم القصيدة بالخبر:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٢٨ – ٥٣٨.

وإن كنت تهوى العيش فابغ توسطًا

فعند التناهي يقصر المتطاول

تُوقى البدورُ النقصَ وهيَ أهلةٌ

ويدركها النقصان وهي كوامل[1]

ويطرد نفس الإهمال للأساليب الإنشائية في الدرعيات، فنسبها فيها جد منخفضة بالقياس إلى ما بني من الأبيات على الإخبار، كما يتضح من التبيان الآتي:

رقم الدرعية	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥
عدد الأبيات	٢٠	١٤	٣٢	٤٤	١٠	٦٢	٥٤	٢٢	٣١	٢٥	٩	١٤	٦	٢٧	١٩
الإنشاء	١	٣	٤	٥	١	٤	٤	٣	٦	٣	٢	١	٠	١	٤
٪	٥	٢١	١٢	١١	١٠	٦	٧	١٤	١٩	١٢	٢٢	٧	٠	٤	٢١
الخير	١٩	١١	٢٨	٣٩	٩	٥٨	٥٠	١٩	٢٥	٢٢	٧	١٣	٦	٢٦	١٥
٪	٩٥	٧٩	٨٨	٨٩	٩٠	٩٤	٩٣	٨٦	٨١	٨٨	٧٨	٩٣	١٠٠	٩٦	٧٩

رقم الدرعية	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١
عدد الأبيات	٣	٥	٤	١٠	٦	٦	٣٠	٥	٥٥	٥	٤٠	٦	٣١	٢٧	١١	٨
الإنشاء	١	٠	٠	١	٠	٠	٣	٠	٣	٠	٢	٠	٤	٥	١	٠
٪	٣٣	٠	٠	١٠	٠	٠	١٠	٠	٥	٠	٥	٠	١٩	١٩	٩	٠
الخبر	٢	٥	٤	٩	٦	٦	٢٧	٥	٥٢	٥	٣٨	٦	١٧	٢٢	١٠	٨
٪	٦٧	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	١٠٠	٩٠	١٠٠	٩٥	١٠٠	٩٥	١٠٠	٨١	٨١	٩١	١٠٠

فالجمل الإنشائية في ٢٥ ٪ من الدرعيات معدومة (٠ ٪) وهي في ربعها الآخر شبه معدومة، بينما يظل عددها في ما تبقى من الدرعيات جد قليل.

ويفسر تقدمَ الدرعيات على السقط في هيمنة الخبر وشحوب الإنشاء كونها ديوانًا متميزًا لم يأت فيه أبو العلاء - كما أوضحت - لا بالمديح ولا بأي غرض من أغراض الشعر المعروفة، ولكنه خصصه كله للوصف التصويري قاصرًا إياه على الدرع يخبر عنها، فإذا انصرف عن الإخبار إلى الإنشاء ليعود إليه مسرعًا كان ذلك في الغالب للحث على لبسها للدفاع عن الأرض والدين والعرض، ولإظهار الأسف على حيلولة الشيخوخة دون ذلك، ولوم من يفرط فيها بالبيع وترك الصقل، كقوله:

(١) سقط الزند/ شروح: ص ٥٥٢.

والـفـقـيـر الـوقـيـر مــن هــو مـخـتـا
رُ عـلـيـهـا مــن الـســوام وقـيـرا
أشــعـريــهـا بــديــل كـرتــهـا المـســ
ــك إذا مــا الــدعــاء صــار كـريـرا
واصـبـحـيـهـا الـبـان الـزكـيّ فـمـا أر
ضـى لـعـرضـي مــن الـسـلـيـط ثـجـيـرا
هـــي حـصـنـي يـــوم الـهـيـاج فـعـديـ
ـهـا عــن الآس واسـتـعـدي الـعـبـيـرا[1]

وقد يكون كشأنه في السقط للهروب من الرتابة المملة التي قد تنشأ من الاسترسال غير المتقطع في الوصف الإخباري، كما نجد في مثل قوله:

أرانـــي وضـعـتُ الـسـردَ عـنـي وعـزنـي
جـوادي ولـم يـنـهـض إلـى الـغـزو أمـثـالـي
وقـيـدنـي الـعـودُ الـبـطـيء وقـيـل لـي
وراءك إن الــذئــبَ مـنـك عـلـى بـال
وآثـــرت أخـــلاق الـسـرابـيـلِ بـعـدمـا
أكــون وأوفـــى أدرع الـقـوم سـربـالـي
مـكـرمـة الأذيـــال عـن مـسِّـهـا الـحـصـى
إذا جــرَّ يـــومًـــا، درعـــه كـل تـنـبـال
يـقـوم بـهـا مـثـل الـرديـنـي مـا سـعـى
بـشـكـتـه مـثـلـي الـضـعـيـف ولا الآلـي
إذا فـنـي الـشـهـر الـحـرام وجـدتـنـي
وبـــرد هـــلال مـلـبـسـي يـــوم إهـــلال

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٧٩٠ – ١٧٩٢.

متى نثلت من عيبةٍ يوم سبرةٍ
وقد غيم أفق أرسلت جاري الآل
وهل تركت منها الصوارم والقنا
لملتلمس إلا بقية أسمال[1]

لكن ما يلفت النظر في توزيع الأبيات القليلة التي بناها من الجمل الإنشائية في الديوانين، أن هذه الجمل رغم قلتها تصبح منافسة لأخواتها الخبرية في افتتاحات السقطيات والدرعيات، فقد بلغ ما استهل بالاستفهام والأمر أو غيرهما من الأساليب الإنشائية في السقط ٣٦٪ من مجموع قطع الديوان، وبلغ في ديوان الدرعيات ٢٨٪، وهي نسبة عالية تناقض نسبة ورودها في القصائد نفسها، وأقرب تفسير نجده لهذا التباين رغبته في تعويض شحوب الإنشاء أمام الخبر في قصائده بنوع من البروز الموقعي، يُستمدُّ من مجيئه في مطالع بعض القصائد والمقطوعات رغم منحاها الوصفي الاخباري كما يتضح من قوله في السقط:

أعارضَ مزنٍ أورد البحرَ نوده
فلما تروت صار شوقًا إلى نجدِ
سما نحوه ملك الرياح بجنده
فمزقه دون الإرادة والود
بكيتُ له إذ فاته ما يريده
وما شوقه شوقي ولا وجده وجدي
كذاك الليالي لا يجدن بمطلبٍ
لخلق ولا يبقين شيئًا على عهد[2]

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٨١٢ – ١٨١٧.
(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٣٩٠ – ٣٩١.

وقوله في الدرعيات:

أبني كنانةَ إن حشو كنانتي
نبلًا بها نبلُ الرجال هلوكُ

هل تزجرنكم رسالة مرسلٍ
أم ليس ينفع في أولاك ألوك

تحتي مصعلكة الربيع وفوقها
بيضاء غُزٌّ بذوبها الصعلوك

واستامها مثر وآخر معوز
ومن الرجال معاوزٌ وملوك[1]

لكننا لا نستبعد أن يكون لبعض الأحوال الانفعالية - كالفرح والغضب والقلق والندم والخوف واليأس - تأثير في هذا الاختيار، ونستأنس في افتراض هذا التأثير باقتران حال اليأس بتلاحق الجمل الإنشائية في أربعة أبيات متوالية افتتح بها عينيته التي استغاث فيها بأبي حامد الأسفراييني:

لا وضع للرحل إلا بعد إيضاعِ
فكيف شاهدت إمضائي وإزماعي

يا ناقُ جدي فقد أفنت أناتك بي
صبري وعمري وأحلاسي وأنساعي

إذا رأيت سواد الليل فانصلتي
وإن رأيت بياض الصبح فانصاعي

ولا يهولنك سيفٌ للصباح بدا
فإنه للهوادي غير قطَّاع[2]

---

(١) الدرعيات/ شروح: ص ١٩٠١ - ١٩٠٣.

(٢) سقط الزند/ شروح: ص ٧٤١ - ٧٤٢.

وكان من المفترض أن تكون لزومياته الديوان الذي تهيمن فيه الأساليب الإنشائية على الخبر، فقد كانت غايتُه من تأليفه – كما ذكر في مقدمته – الوعظَ والتذكير وتنبيه الغافلين، آملًا أن يقبل الناس نصائحه الأخلاقية:

أتقبلُ النصحَ مني أم تضيعه
ورب مثلك ألفاه فما قبلا[1]

وذلك ليصبحوا بعد قبولها والعمل بها مهيئين لنصح غيرهم، لأن إغلاق باب الشرور يكون بالنصيحة وعدم الغش فيها:

انصح فإن النصيحَ للمرء مثـ
ـل الغيثِ أروى بوابل وبغش
وراقب اللهَ أن تغش فقد
يفسد رأي اللبيبِ حين يغش[2]

أقصرُ السبل إلى النصح أفعالُ الأمر والنهي، أي التوجه إلى المخاطب بطلب مباشر لا يتوسل فيه بأي وسيط تشبيهي أو تصويري للإفهام، لكن ما يلاحظه القارئ أن الشيخ اختار أن تكون الأساليب الخبرية هي الحامل اللغوي لمواعظه ونصائحه عوض الأساليب الإنشائية، فالإخبار يبدو في هذا الديوان مهيمنا بكمه على مطالع اللزوميات، فمن بين ٨٤٦ قطعة تضمنها الجزء الثاني نجد ٧٤,٧ ٪ منها (أي ٦٣٢ لزومية) مستهلة بجمل خبرية، بينما لم يأت الإنشاء إلا في ٢٥,٥ ٪ منها، أي ربع القطع[3] (٢١٤ قطعة).

ويبدو أن حظ باقي الأبيات في كل مقطوعة من الأساليب الإنشائية لم يكن بأحسن حالا منه في المطالع، ففي ست قطع متفاوتة الطول انتزعناها من أماكن

(١) اللزوم: ٢/٢٩٠.

(٢) نفسه: ٢/٨٠.

(٣) انظر البناء اللفظي: ص ٢٠١، حيث يجزم السعدني أن للأساليب الإنشائية في لزومياته حضورًا كميًا وكيفيًا قويًا.

مختلفة من الجزء الثاني[1]، نجد الإنشاء يمثل نسبة ٢/٠ في قطعة من بيتين أي (٠٪)، و٤/٠ في قطعة من أربعة أبيات أي (٠ ٪)، و١٠/١ في قطعة من عشرة أبيات أي (١٠٪)، و٤٧/٢ في مطولة من ٤٧ بيتًا أي (٤ ٪)، و٥٧/١٠ في مطولة من ٥٧ بيتًا أي (١٦ ٪)، و٦٥/٢١ في مطولة من ٦٥ بيتًا أي (٣٠ ٪).

والملاحظ أن ما يأتي به من الأساليب الإنشائية متفرقًا في المطولات يكون في الغالب لتوجيه النصح إلى القارئ من خلال الطلب أو الأمر والنهي الصريحين، كما يتبين من مثل قوله:

تـــهـــاونْ بـــالـظـنـــون ومـــا حـدسـنـه

ولا تـخـشَ الـظـبـاءَ مـتـى كـنـسـنـه[2]

لكنه يأتي بها أحيانًا لمجرد كسر رتابة توالي الجمل الخبرية، والغالب على هذا النوع أن يكون استفهامًا أو نداء أو تمنيًا لا يفيد نصحًا مباشرًا بأمر أو نهي، كما نجد في مثل قوله:

أوانـــــي هـــــمٌّ فـــألـقـى أوانـــي

وقــد مــر فــي الـشـرخ والـعـنـفـوان

وضــــعـــت بـــوانــي فـــي ذلـــةٍ

وألـقـيـت لـلـحـادثـات الـبـوانـي

ثـــوانـــي ضــيـــفٌ فـلـم أُقْـــره

أوائــــل مــــن عـــزمـتـي أو ثـوانـي

فـيـا هـنـد وانٍ عـن المـكـرمـا

ت مــن لا يـسـاور بـالـهـنـد وانـي

زوانـــي خـــوف المـقـام الـذمـيـ

ـم عـن أن أكـون خـلـيـلَ الـزوانـي

---

(١) انظر اللزوم: ٢/١٥٧، ٢٨١، ٢٨٢، ٣٨٦، ٥٢٤، ٥٧٩.

(٢) نفسه: ٢/٥٢٤.

روانـــي صـبـري فـأضـحـت إلـيَّ
عـيـونٌ عـلـى غـفـلات روانـي

عـوانـي قـضـاء دُوَيْـنَ المـراد
ومـا بـكـر شـأنـك مـثـل الـعـوان

وهـل جـعـل الـشـائـمـات الـومـيـض
تـوانـيَ غـيـرُ اتـصـال الـتـوانـي

فـمـا لـركـابـك هـذي الـوقـوف
عـدا حـانـيـهـا الـذي يـرجـوان

حـوانـي لـلـورد أعـنـاقـهـا
ومـا عـلـمـت أي وقـتٍ حـوانـي[1]

وقد نجد في احتياجه إلى التشبيهات والوصف التصوري المشخص للشرور، ولأوهام الدنيا وعبث الوجود البشري الفاني، ما يفسر انصرافه عن الإنشاء إلى الخبر، لكن اطراد هيمنة هذا الأخير على جمله الشعرية في مختلف دواوينه – للتخييل كان الشعر أم للتذكير – يجعلنا نعتقد أن العادة كان لها بعض الأثر في بروز هذه الهيمنة الأسلوبية.

****

---

(١) اللزوم: ٢/٥٧٩.

خاتمة

نخلص من هذه الرحلة الطويلة في عوالم الشعرية العلائية إلى أن نظرية الشعر لدى الشيخ مقترح نقدي استمد من التصور أبعاده المجردة ونحا نحو الإنجاز، فاستجاب الشعر مدة، ثم تمرد أبو العلاء المفكر على أبي العلاء الشاعر وغريزته فغاب الموزون المجود غيبة طويلة، أطالها الصمت والرضى بالنظم الصادق الضعيف، وبألغازه الكاذبة الصادقة، قبل أن يعلن أدبُ الجهاد في أواخر حياته عودةَ الشعر المجود مستحييًا إلى الظهور.

وبين محطات الاستجابة والغيبة والعودة هذه تتحدد دلالة نظرية الشعر العلائية في تأرجحها بين التصور والإنجاز، فعلاقة هذه النظرية بما أنجزه الشيخ في رحلته الشعرية الطويلة علاقة متغيرة تحدد طبيعتَها المرحلةُ التي ينتمي إليها المنجز، فالتنظير للجودة الشعرية كان في مرحلة سقط الزند وجهًا نقديًا مطابقًا للتجويد الفني الذي بنى عليه مختلف قصائده في ديوانه الأول هذا، ولم يكن للفكر الأخلاقي أي حضور أو تأثير في التفاعل المتجانس بين التنظير والإنجاز.

أما بعد إعلانه توبته من الشعر وصمته ثم عودته إلى الموزون فقد أصبح هذا التفاعل تباعدًا وتنافرًا، لوقوف الفكر الأخلاقي حاجزًا بين تصوره النقدي للتجويد الشعري وبين المنجز الذي صار فيه تكاملُ الصدق والضعف الشعري في ديوانيه الثاني والثالث (اللزوم والاستغفار) بديلًا من تكامل الكذب الفني والجودة، ولم يعد الشيخ إلى المصالحة بين التجويد والإنجاز إلا في آخر ديوان نظمه أي الدرعيات.

ورغم هذه العودة ظل فكره الأخلاقي يحول دون عوبته إلى المطابقة المطلقة بين النظرية والمنجز ليتفاعلا كما كان حالهما في مرحلة الانتساب إلى الشعر المجود، مرحلة السقط.

أما علاقة النظرية بالتصور فقد ظلت ثابتة، لأن مفهومه النقدي للشعر المجود لم يتغير في أية مرحلة من مراحل حياته الطويلة، فقد طلق الشعر بعد عوبته من بغداد مكتفيًا بالمنثور عن هنوات الموزون، لكنه ظل يصرح في أحكامه النقدية التي خص بها أشعار غيره في بعض مصنفاته، بأنْ ليس يؤدي إلى الشعر المجود إلا طريقٌ واحد تكون الغريزة فيه هي الهادية لا العقل، وهو الطريق الذي ظل طيلة حياته يعبده نقديًا ويرسم معالمه ويرسخها.

وعندما تراجع عن توبته من الموزون وعاد إليه في لزومياته مُحِلًا الفضيلةَ والصدق محل أغراض الشعر الموروثة وأكاذيبها، لم يتردد في الاعتراف نقديًا في مقدمة اللزوم بأن ما نظمه في هذا الديوان متوسط ضعيف، وأن سبب ضعفه صدقه فيه وعدم توسله فيه - رغبة في الوعظ والتذكير - بالأغراض التي تعوَّد الشعراء أن يتوسلوا بها إلى الجزالة والجودة، لأن الطريق إليهما - في رأيه - واحد ووحيد: الكذب.

وقد يجبر الفكر الأخلاقي الشعراء على أن يحاسبوا أنفسهم على ما يملؤون به قصائدهم من مبالغات ودعاوى كاذبة فيصمتون أو يقتصدون، لكنهم لن يستطيعوا في رأيه أن يغيروا حقيقة الشعر لأن الشعر هو هو، ولا تجوده إلا الأكاذيب.

ولم تكن حال نظريته الشعرية وهي تتأرجح بين ثبات التصورالنقدي وتحولات الإنجاز لتختلف عن حاله هو نفسه، فقد أسرف في الغلو والكذب في سقطياته عندما كان فكره مشغولًا عن أدب الفضيلة، وعندما استيقظ حسه الأخلاقي فرفض الشعر

وزهد فيه قاده غضبه ممن ظلموه بالتشكيك في سلامة عقيدته إلى الإسراف في النقد الأخلاقي والديني، غير مبال بما كان غضبه يُجريه على لسانه.

ولم ينعم الشيخ بالطمأنينة إلا عندما اهتدى إلى التوفيق بين الشعر والفضيلة في جهادياته الدرعية، ليبدأ مرحلة الاعتدال الفني الفكري التي كان ضوء السقط في نهايتها آخر تَجَلٍّ للنظرية الشعرية العلائية، ففي هذا الكتاب الذي يُعتبر آخرَ ما صنفه في الشعر قبل أن يلبي نداء ربه، بدأ الشيخ في رسم طريق نقدي جديد إلى شعر مجود جديد يستمد جودته من الخير المطلق، ولم يُكتب له من العمر ما يسمح له بتعبيد هذا الطريق، لكنه رسم ملامحه الفنية في قوله في خطبة الكتاب: «قد علم الله جلت عظمته أن أحب الكلام إلي ما ذكر به الله عز سلطانه وأثني به عليه»، والأعمال بخواتيمها.

انتهى بعون الله وقوته ودوام حفظه لنا جميعًا.

إن شاء الله آمين إنه مجيب الدعاء.

****

المصادر والمراجع

أولًا - القرآن الكريم.

ثانيًا - المتون العلائية:

١ - إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء: إعداد محمد عبد الحكيم القاضي وزميله، دار الحديث، ط ١، القاهرة - ١٤١٠ هـ/ ١٩٨٩م.

٢ - استغفر واستغفري: نقول منه في شرحي التبريزي والخوارزمي وعيون الأنباء والكشاف وغيرها.

٣ - الأوزان والقوافي في شعر المتنبي: (قطعة من اللامع العزيزي حققها محمد طاهر الحمصي مفترضًا أنها بقية منه أو من معجز أحمد)، منشورة ضمن مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، الجزء ٤، المجلد ٥٧، محرم ١٤٠٣هـ/ أكتوبر ١٩٨٢م.

٤ - الأيك والغصون: نقول منه في أوج التحري للبديعي.

٥ - جامع الأوزان: نقول منه في إيضاح ضوء السقط وتنوير السقط وغيرهما.

٦ - خطبة الفصيح: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره.

٧ - الدرعيات: ضمن سقط الزند، ونشرها شاكر شقير باسم ضوء السقط في بيروت سنة ١٨٨٤م.

٨ - ذكرى حبيب: ضمن شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٩ - الرسائل القصيرة والمتوسطة: أ - طبعة شاهين عطية، بيروت - ١٨٩٤م، وأعادت نشرها مؤسسة دار البيان ودار القاموس الحديث ببيروت.

ب - طبعة مرجليوث - المطبعة المدرسية - أكسفورد - ١٨٩٨م، وأعادت نشرها بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.

ج - تحقيق الدكتور إحسان عباس (الجزء ١)، دار الشروق - ط١ - ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م.

١٠ - رسالة الإغريض: ضمن رسائله المذكورة.

١١ - رسالة الجن: ضمن رسائله المذكورة.

١٢ - رسالة الحروف = رسالة الإغريض.

١٣ - رسالة الدواوين: ضمن رسائله التي نشرها إحسان عباس.

١٤ - رسالة الشياطين = رسالة الجن.

١٥ - رسالة الصاهل والشاحج: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان، دار المعارف، مصر - ١٩٧٥.

١٦ - رسالة الغفران: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، دار المعارف، مصر - ١٩٦٣.

١٧ - رسالة الملائكة: تقديم محمد سليم الجندي، دار الآفاق الجديدة، ط٣، بيروت - ١٩٧٩.

١٨ - رسالة المنيح: ضمن رسائله المذكورة.

١٩ - رسالة الهناء: تحقيق كامل كيلاني، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت - لبنان، د.ت.

٢٠ - الرياشي المصطنعي: نقول منه في شرح حماسة أبي تمام للتبريزي.

٢١ - زجر النابح: تحقيق الدكتور أمجد الطرابلسي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

٢٢ - سقط الزند: أ - ضمن شروح سقط الزند.

ب - تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٥.

٢٣ - شرح ديوان الأمير أبي الفتح الحسن بن عبد الله ابن أبي حصينة: تحقيق محمد أسعد طلس، مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، المطبعة الهاشمية، دمشق - ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م.

٢٤ - ضوء السقط:

أ - مخطوطة المكتبة الوطنية بباريس.

ب - تحقيق الأستاذة فاطمة بنحامي، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي ٢٠٠٣.

٢٥ - عبث الوليد: تصحيح محمد عبد الله المدني، مكتبة النهضة المصرية، ط ٨، مصر.

٢٦ - الفصول والغايات: ضبط محمود حسن زناتي، دار الآفاق الجديدة، بيروت - د.ت، (مصورة عن الطبعة التيمورية - ١٣٥٦هـ/ ١٩٣٨م.

٢٧ - القائف: نقول منه في إحكام صنعة الكلام وغيره. وأورد عبد السلام هارون نبذة منه في نوادر المخطوطات، ط ١، القاهرة - ١٩٥١م.

٢٨ - اللامع العزيزي: مخطوط المكتبة الوطنية بباريس/ ضمن الموضح للتبريزي.

٢٩ - لزوم ما لا يلزم:

أ - طبع دار صادر ودار بيروت، بيروت - ١٣٨١هـ/ ١٩٦١م.

ب - تحقيق سيدة حامد وزملائها، مراجعة الدكتور حسين نصار، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٩٢.

٣٠ - ملقى السبيل: ضمن إتحاف الفضلاء برسائل أبي العلاء.

ثالثًا - الكتب القديمة والحديثة:

(أ)

٣١ - آثار البلاد وأخبار العباد: للقزويني زكريا بن محمد بن محمود/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٢ - الإتقان في علوم القرآن: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمن بن الكمال، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.

٣٣ - إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، تحقيق الدكتور محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٦.

٣٤ - أخبار البحتري: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٣٥ - أخبار أبي تمام: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق محمد عبده عزام، دار الافاق، ط ٣، بيروت - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٣٦ - أخبار الشعراء: لأبي بكر الصولي محمد بن يحيى، جمع ج. هيوارث دن، لبنان، د.ت.

٣٧ - الأدب في ظل بني بويه: لمحمد غناوي الزهيري، مطبعة الأمانة، مصر - ١٩٤٩.

٣٨ - أدب الكاتب: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - ١٩٦٣.

٣٩ - أرجوزة ابن سيدة/ ضمن ابن سيدة المرسي: لداريو كابانيلاس رودريجيث، ترجمة الدكتور حسن الوراكلي، الدار التونسية - تونس.

٤٠ - إرشاد الأريب إلي معرفة الأديب لياقوت الحموي = معجم الأدباء.

٤١ - الإرشاد الشافي على متن الكافي = الحاشية الكبرى على متن الكافي.

٤٢ - أسرار البلاغة في علم البيان: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح: السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨م.

٤٣ - الأسس اللغوية لعلوم المصطلح: للدكتور محمود فهمي حجازي، مكتبة غريب، القاهرة.

٤٤ - الأصوات اللغوية: للدكتور إبراهيم أنيس، دار النهضة المصرية، القاهرة- ١٩٦١.

٤٥ - إعجاز القرآن: للقاضي أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني، على هامش الإتقان في علوم القرآن للسيوطي، المكتبة الثقافية، بيروت/ لبنان - ١٩٧٣.

٤٦ - إعجاز القرآن في منهج القاضي عبد الجبار: إعداد فاضل عبد النبي، رسالة لنيل د.د.ع، جامعة القرويين/ دار الحديث الحسنية، الرباط، السنة الجامعية ١٤٠٣ - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣ - ١٩٨٤م.

٤٧ - الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٤٥هـ/ ١٩٢٧م.

٤٨ - الاقتصاد في الاعتقاد: للإمام أبي حامد الغزالي محمد بن محمد، تقديم الدكتور عادل العوا، دار الأمانة، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٩م.

٤٩ - الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد، بيروت - ١٩٧٣.

٥٠ - الإقناع في العروض وتخريج القوافي: للصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، ط ١، مطبعة المعارف، بغداد - ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠م.

٥١ - التماسة عزاء بين الشعراء: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار السودانية/ الخرطوم، ودار الفكر/ بيروت - ط ١، ١٩٧٥.

٥٢ - الألفية في النحو والصرف: لابن مالك الأندلسي محمد بن عبد الله، مصر - د.ت.

٥٣ - الإلياذة: لهوميروس، ترجمة أمين سلامة، مطبوعات كتابي، الكتاب ٣٦ - القاهرة.

٥٤ - الأمالي: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٥٥ - الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تصحيح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - د.ت.

٥٦ - أمراء الشعر العربي في العصر العباسي: لأنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط ٩، بيروت - ١٩٧١.

٥٧ - الأمير الشاعر أبو الربيع سليمان الموحدي: للدكتور عباس الجراري، المغرب - ١٩٧٤.

٥٨ - إنباه الرواة على أنباه النحاة: للقفطي جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م، وطبعة دار الفكر العربي، مؤسسة الكتب الثقافية، القاهرة، بيروت - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٥٩ - الانتصار ممن عدل عن الاستبصار: لأبي محمد بن عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي، تحقيق الدكتور حامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم الإبياري، المطبعة الأميرية، القاهرة - ١٩٥٥.

٦٠ - الأنساب: للسمعاني تاج الإسلام أبي سعد عبد الكريم بن أبي بكر محمد، تعليق: عبد الله عمر البارودي، دار الجنان، ط ١، بيروت - ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨م.

٦١ - الإنصاف في مسائل الخلاف: لكمال الدين أبي البركات عبد الرحمان بن محمد بن أبي سعيد الأنباري، تعليق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط ٤، مصر - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦١م.

٦٢ - الإنصاف والتحري في دفع الظلم والتجري عن أبي العلاء المعري: لابن العديم كمال الدين عمر بن أحمد/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٦٣ - الأوراق = أخبار الشعراء.

٦٤ - أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك: لابن هشام الأنصاري أبي محمد عبد الله بن يوسف بن أحمد، تحشية عبد المتعال الصعيدي، مطبعة علي محمد صبيح، ط ٣، القاهرة - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٦٥ - إيضاح ضوء السقط: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن = شرح سقط الزند للتبريزي/ ضمن شروح سقط الزند.

(ب)

٦٦ - البحتري بين نقاد عصره: للدكتور صالح حسن اليظي، دار الأندلس، لبنان - ١٩٨٢.

٦٧ - البداية والنهاية: لابن كثير الحافظ إسماعيل بن عمر، دار الفكر، بيروت - د.ت.

٦٨ - البديع: لعبد الله بن المعتز، نشر إغناطيوس كراشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط ٣ - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٦٩ - البديع في نقد الشعر: لأسامة بن منقذ، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي والدكتور حامد عبد المجيد، نشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م.

٧٠ - بديع القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، تحقيق حفني محمد شرف، مصر - ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م.

٧١ - بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة: لجلال الدين السيوطي عبد الرحمان بن الكمال، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة - ١٩٦٤، وطبعة المكتبة العصرية، بيروت - د.ت.

٧٢ - البناء اللفظي في لزوميات المعري: للدكتور مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية - ١٩٧٧.

٧٣ - البنية الصوتية في الشعر: للدكتور محمد العمري، الدار العالمية للكتاب، ط١، الدار البيضاء - ١٩٩٠.

٧٤ - البيان والتبيين: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م.

(ت)

٧٥ - تاريخ الأدب العربي: لكارل بروكلمان، ترجمة عبد الحليم نجار، دار المعارف، ط ٣، مصر- ١٩٧٤.

٧٦ - تاريخ الإسلام وطبقات المشاهير والأعلام: للحافظ الذهبي أبي عبد الله شمس الدين بن محمد بن أحمد/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٧٧ - تاريخ بغداد: للخطيب البغدادي أبي بكر أحمد بن علي، مطبعة السعادة، مصر - ١٩٣١.

٧٨ - تاريخ ابن خلدون = كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر.

٧٩ - تاريخ أبي الفداء = المختصر في أخبار البشر.

٨٠ - تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وآثار رجالها: لعبده الشمالي، دار صادر، ط ٤، بيروت - ١٩٦٥.

٨١ - تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن بن عبد الله المالقي الأندلسي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٨٢ - تاريخ النقد الأدبي عند العرب: للدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م.

٨٣ - تاريخ ابن الوردي = تتمة المختصر في أخبار البشر.

٨٤ - التبيان في شرح الديوان = شرح ديوان أبي الطيب المتنبي للعكبري.

٨٥ - تتمة المختصر في أخبار البشر: لابن الوردي عمر بن المظفر بن عمر، تحقيق رفعة البدراوي، دار المعرفة، بيروت - ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م.

٨٦ - تتمة اليتيمة: للثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.

٨٧ - تجديد ذكرى أبي العلاء: للدكتور طه حسين، طبع دار المعارف، ط ٧، مصر - ١٩٦٨.

٨٨ - تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: لابن أبي الأصبع أبي محمد زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر بن عبد الله بن محمد المصري، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، نشر المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣.

٨٩ - تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة: لأبي الريحان محمد بن أحمد البيروني، عالم الكتب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٣.

٩٠ - تذكرة الشعراء: لدولت شاه بن علاء الدولة بخت شاه/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩١ - التعريفات: للشريف الجرجاني علي بن محمد بن علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر- ١٣٥٧هـ/ ١٩٣٨م.

٩٢ - تعريف القدماء بأبي العلاء: جمع مصطفى السقا وزملائه، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٣، القاهرة - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م. مصورة عن طبعة دار الكتب، ١٣٦٣هـ/ ١٩٤٤م.

٩٣ - التفسير الكبير: للرازي أبي عبد الله فخر الدين محمد بن عمر، دار الفكر، ط ٣، بيروت - ١٤٠٥ هـ/١٩٨٥م.

٩٤ - تلبيس إبليس: لابن الجوزي أبي الفرج عبد الرحمان بن علي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٩٥ - تلخيص كتاب أريسطوطاليس في الشعر: لأبي الوليد محمد بن رشد، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة (عبد الرحمان بدوي).

٩٦ - أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره: للدكتور نجيب محمد البهبيتي، دار الفكر، ط٢، بيروت - ١٩٧٠.

٩٧ - أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة: للدكتور محمد ابن شريفة، دار الغرب الإسلامي، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٩٨٦.

٩٨ - التنبيه على أوهام أبي علي في أماليه: للإمام اللغوي أبي عبيد عبد الله بن عبد العزيز البكري ملحق بذيل الأمالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٩٩ - التنوير = تنوير سقط الزند.

١٠٠ - تنوير سقط الزند: لأبي يعقوب يوسف بن طاهر بن يوسف الخويي، طبع إبراهيم الدسوقي، مطبعة بولاق، القاهرة - صفر ١٢٨٦هـ.

١٠١ - توشيع التوشيح: للصفدي صلاح الدين خليل بن أيبك، تحقيق ألبير حبيب مطلق، دار الثقافة، ط ١، بيروت - ١٩٦٦.

١٠٢ - تيسير علم العروض والقوافي: للأستاذ محمد بن عبد العزيز الدباغ، مكتبة الفكر الرائد، ط ١، فاس.

(ث)

١٠٣ - الثابت والمتحول: لأدونيس، طبع دار العودة، ط ١، بيروت - ١٩٧٤.

١٠٤ - ثلاثة كتب في الأضداد: للأصمعي والسجستاني وابن السكيت، نشر أوغست هفنر المطبعة الكاثوليكية، ١٩١٣، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت.

١٠٥ - ثلاثمائة وخمسون مصدرا في دراسة أبي العلاء المعري: جمع يوسف أسعد داغر، طبع بيروت - ١٩٤٤.

١٠٦ - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب: للثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد النيسابوري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - ١٩٦٥.

١٠٧ - ثمرات الأوراق في المحاضرات: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر بن علي بن محمد/ على هامش كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للأبشيهي، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ لبنان - د.ت.

(ج)

١٠٨ - الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره: لمحمد سليم الجندي، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٩٦٢، وطبعة مصورة عنها، دار صادر، بيروت - ١٤١٢ هـ/١٩٩٢م، تعليق عبد الهادي هاشم.

١٠٩ - الجامع في العروض والقوافي: لأبي الحسن أحمد بن محمد العروضي، تحقيق زهير غازي زاهد وهلال ناجي، دار الجيل، بيروت - ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م.

١١٠ - جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: للدكتور ماهر مهدي هلال، دار الحرية للطباعة، بغداد - ١٩٨٠.

١١١ - جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام: تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط ١، القاهرة -١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٢ - جمهرة اللغة: لابن دريد أبي بكر محمد بن الحسين الأزدي، طبعة مصورة عن طبعة حيدراباد، ١٣٤٥هـ - دار صادر.

(ح)

١١٣ - الحاشية الكبرى على متن الكافي: لمحمد الدمنهوري، ط ١، القاهرة - ١٩٣٤.

١١٤ - الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري: لآدم ميتز، ترجمة محمد عبدالهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٣، القاهرة - ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م، و: ط ٤، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١١٥ - الحكيم عمر الخيام ورباعياته: للأستاذة مهوش أسدي خمامي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٧/١٩٩٨م.

١١٦ - حكيم المعرة: للدكتور عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط ٢، بيروت - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

١١٧ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر: للحاتمي أبي علي محمد بن الحسن، تحقيق الدكتورجعفر الكتاني، نشر وزارة الثقافة والإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٩.

١١٨ - الحياة الأدبية في الشام: للدكتور عبدالجليل حسن عبدالمهدي، مكتبة الأقصى، ط ١، عمان/ الأردن - ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

١١٩ - الحيوان: للجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبدالسلام هارون، طبعة الحلبي، مصر - ١٩٤٥.

(خ)

١٢٠ - خريدة القصر وجريدة أهل العصر: لعماد الدين الأصبهاني، تحقيق محمد بهجت الاثري، نشر وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٦.

١٢١ - خزانة الأدب وغاية الأرب: لابن حجة الحموي تقي الدين أبي بكر علي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤هـ.

١٢٢ - خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: للبغدادي عبد القادر بن عمر، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.

١٢٣ - الخصائص: لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

(د)

١٢٤ - دار السلام في حياة أبي العلاء: للدكتورة عائشة عبدالرحمان بنت الشاطئ، طبع وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ط ١، بغداد/ العراق - ١٩٦٤م.

١٢٥ - دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك أبي القاسم هبة الله بن جعفر، تحقيق الدكتور جودة الركابي، دمشق - ١٩٧٧.

١٢٦ - دراما المجاز: للطفي عبدالبديع، مجلة فصول، المجلد ٦/ العدد ٢ - يناير- فبراير - مارس/ ١٩٨٦.

١٢٧ - دلائل الإعجاز في علم المعاني: للإمام عبد القاهر الجرجاني، تصحيح محمد عبده ومحمود الشنقيطي، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨م. (صورة لطبعة مصر ١٣٢١هـ).

١٢٨ - دمية القصر وعصرة أهل العصر: تأليف علي بن الحسن بن علي بن أبي الطيب الباخرزي، تحقيق محمد التونجي، سوريا - ١٩٧١.

١٢٩ - الديارات: للشابشتي أبي الحسن علي بن محمد، تحقيق كوركيس عواد، مكتبة المثنى، ط ٢، بغداد - ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

١٣٠ - ديوان الأبيوردي أبي المظفر محمد بن أحمد، تحقيق عمر الأسعد، دمشق - ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

١٣١ - ديوان الأخطل: شرح إيليا سليم الحاوي، ط ٢، دار الثقافة، بيروت -١٩٧٩.

١٣٢ - ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس: تعليق الدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت - ١٩٧٤، وبتحقيق فوزي عطوي، طبع الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

١٣٣ - ديوان أبي تمام حبيب بن أوس الطائي = شرح ديوان أبي تمام للخطيب التبريزي.

١٣٤ - ديوان ابن أبي حصينة = شرح ديوان أبي الفتح الحسن بن عبدالله ابن أبي حصينة.

١٣٥ - ديوان ابن خفاجة: تحقيق السيد مصطفى غازي، الإسكندرية/ مصر - ١٩٦٠.

١٣٦ - ديوان دعبل بن علي الخزاعي: جمع الدكتور محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٢.

١٣٧ - ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط ٢، مصر - ١٩٦٤.

١٣٨ - ديوان ابن المعتز: تعليق محي الدين الخياط، المكتبة العربية، دمشق - ١٣٧١هـ.

١٣٩ - ديوان ابن المعتز = شعر ابن المعتز.

١٤٠ - ديوان مهيار الديلمي: تصحيح أحمد نسيم، دار الكتب المصرية، ط ١، القاهرة - ١٩٢٥/١٩٣١م.

١٤١ - ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ: رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت - ١٣٧٩هـ/١٩٥٩م.

١٤٢ - ديوان أوس بن حجر: تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، ط ٢، بيروت - ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م.

١٤٣ - ديوان البحتري أبي عبادة الوليد بن عبيد: تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٩٧٢.

١٤٤ - ديوان بشار بن برد: نشر محمد طاهر بن عاشور، طبع لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة - ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م.

١٤٥ - ديوان البوصيري: شرف الدين أبي عبد الله محمد بن سعيد، تحقيق محمد سعيد كيلاني، مطبعة البابي الحلبي، ط ٢، القاهرة - ١٩٧٣.

١٤٦ - ديوان جميل: جمع حسين نصار، نشر مكتبة مصر، دار مصر للطباعة - د.ت.

١٤٧ - ديوان حسان بن ثابت: أ - نشر HARTWIG HIRSCHFELD ليدن ١٩١٠ (رواية أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي عن أبي سعيد السكري، ورواية أبي الحسن محمد بن العباس بن أحمد الفرات عن أبيه أبي الخطاب عن السكري عن ابن حبيب).

ب - تحقيق سيد حنفي حسنين، طبع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة - ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.

١٤٨ - ديوان ذي الرمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية أبي العباس ثعلب، تحقيق عبدالقدوس صالح، مؤسسة الإيمان، بيروت/ لبنان - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

١٤٩ - ديوان ابن الرومي: تحقيق حسين نصار، طبع وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٩.

١٥٠ - ديوان زهير بن أبي سلمى = شعر زهير بن أبي سلمى.

١٥١ - ديوان الشريف الرضي: طبعة دار صادر، بيروت، د.ت.

١٥٢ - ديوان الشماخ بن ضرار: تحقيق صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر - ١٩٧٧.

١٥٣ - ديوان طرفة بن العبد مع شرح الأعلم الشنتمري: تصحيح مكس سلغسون، مطبعة برطرند، فرنسا - ١٩٠٠.

١٥٤ - ديوان الطرماح: تحقيق عزة حسن، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م، والطبعة الثانية، دار الشرق العربي، بيروت/ حلب - ١٩٩٤.

١٥٥ - ديوان أبي الطيب المتنبي = شرح ديوان المتنبي.

١٥٦ - ديوان العباس بن الأحنف: دار صادر، بيروت - ١٣٨٥هـ/ ١٩٦٥م.

١٥٧ - ديوان عبيد بن الأبرص: دار بيروت ودار صادر، بيروت - ١٣٧٧هـ/١٩٥٨م.

١٥٨ - ديوان العجاج: رواية الأصمعي وشرحه، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

١٥٩ - ديوان عنترة: تقديم كرم البستاني، دار صادر، بيروت - د.ت.

١٦٠ - ديوان لبيد = شرح ديوان لبيد بن ربيعة.

١٦١ - ديوان مجنون ليلى: جمع عبدالستار فراج، دار مصر للطباعة، مصر - ١٩٧٩.

١٦٢ - ديوان النابغة الذبياني: صنعة ابن السكيت، تحقيق شكري فيصل، دار الفكر، بيروت - ١٩٦٨.

١٦٣ - ديوان نابغة بني شيبان: طبعة دار الكتب المصرية، ط١، القاهرة - ١٣٥١هـ/١٩٣٢م.

(ذ)

١٦٤ - الذخيرة: لأبي الحسن علي بن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

١٦٥ - ذم الخطإ في الشعر: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء اللغوي، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب، سلسلة روائع التراث اللغوي، نشر مكتبة الخانجي، مصر - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

١٦٦ - ذيل الأخبار: لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي (في آخر أخبار البحتري)، تحقيق صالح الأشتر، دار الفكر، ط ٢، دمشق - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

١٦٧ - ذيل الأمالي: لأبي علي القالي إسماعيل بن القاسم، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

(ر)

١٦٨ - رايات المبرزين وغايات المميزين: لأبي سعيد الأندلسي علي بن موسى بن عبدالملك، تحقيق الدكتور النعمان عبدالمتعال، طبع المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٣م.

١٦٩ - رجعة أبي العلاء: لعباس محمود العقاد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - د.ت.

١٧٠ - الرحلة في القصيدة الجاهلية: لوهب رومية، مؤسسة الرسالة، ط ٢، بيروت - ١٩٧٩.

١٧١ - رسائل الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر: تحقيق عبدالسلام هارون، دار الجيل، ط ١، ١٤١١هـ/ ١٩٩١م.

١٧٢ - رسالة الجد والهزل/ ضمن رسائل الجاحظ.

١٧٣ - رسالة في صناعة الشعراء: لأبي نصر الفارابي محمد بن محمد بن طرخان/ ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، (ترجمة بدوي).

١٧٤ - رسالة ابن القارح علي بن منصور الحلبي: تحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمان (مع رسالة الغفران)، دار المعارف، القاهرة - ١٩٦٣.

١٧٥ - روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب: لابن لبال الشريشي أبي الحسن علي بن أحمد/ ضمن: أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة.

١٧٦ - روضة التعريف بالحب الشريف: لذي الوزارتين لسان الدين ابن الخطيب أبي عبد الله محمد بن عبد الله، تحقيق الدكتور محمد الكتاني، ط ١، بيروت - ١٩٧٠.

١٧٧ - الروض المريع في صناعة البديع: لابن البناء المراكشي العددي، تحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون، دار النشر المغربية، الدار البيضاء - ١٩٨٥.

١٧٨ - روضة المناظر: لابن الشحنة أبي الوليد محمد بن محمد التركي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

(ز)

١٧٩ - زخارف عربية/ نور الدين صمود، نشر الشركة التونسية للتوزيع، تونس - د.ت.

(س)

١٨٠ - السحر والشعر: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق محمد مفتاح، رسالة مرقونة، بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجاميعة: ١٩٨١/ ١٩٨٢م.

١٨١ - سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي الأمير أبي محمد بن عبد الله بن محمد بن سعيد الحلبي، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت - ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م.

١٨٢ - سفرنامه: للرحالة الفارسي ناصر خسرو/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

١٨٣ - السماع والقياس: لأحمد تيمور باشا، طبع دار الكتاب العربي، ط ١، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

١٨٤ - سير أعلام النبلاء: لشمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، تحقيق شعيب الأرنؤوط ومحمد نعيم العرقوسي، ط ٧، بيروت - ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

١٨٥ - السيرة النبوية: لعبد الملك بن هشام، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار إحياء التراث العربي، ط ٣، بيروت - ١٩٧١.

(ش)

١٨٦ - شاعرية أبي العلاء في نظر القدامى: لمحمد مصطفى بلحاج، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

١٨٧ - الشاهنامه: لأبي القاسم الفردوسي، ترجمها نثرا الفتح بن علي البنداري، أكمل الترجمة وصححها عبد الوهاب عزام، ط٢، بالأوفسيت، طهران - ١٩٧٠م.

١٨٨ - شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الحنبلي عبد الحي بن أحمد بن محمد، دار المسيرة، ط ٢، بيروت - ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م.

١٨٩ - شرح التنوير على سقط الزند = تنوير سقط الزند.

١٩٠ - شرح الحماسة: للمرزوقي أبي علي محمد بن محمد بن الحسن، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت - ١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩١ - شرح ديوان الأخطل = ديوان الأخطل.

١٩٢ - شرح ديوان أبي تمام: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط ٤، مصر - ١٩٦٥م.

١٩٣ - شرح ديوان أبي تمام: للصولي أبي بكر محمد بن يحيى، تحقيق خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام العراقية، العراق - ١٩٧٧م.

١٩٤ - شرح ديوان الحماسة: للخطيب التبريزي أبي زكرياء يحيى بن علي، عالم الكتب، بيروت - د.ت، (مصورة عن طبعة بولاق، مصر - ١٢٩٦).

١٩٥ - شرح ديوان حماسة أبي تمام المنسوب إلى أبي العلاء المعري: تحقيق محمد حسين نقشة، دار الغرب الإسلامي، بيروت -١٤١١هـ/١٩٩١م.

١٩٦ - شرح ديوان ذي الرمة غيلان بن عقبة العدوي = ديوان ذي الرمة.

١٩٧ - شرح ديوان طرفة بن العبد = ديوان طرفة بن العبد.

١٩٨ - شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: لأبي البقاء العكبري، ضبط مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧١.

١٩٩ - شرح ديوان العجاج: للأصمعي أبي سعيد عبدالملك بن قريب الباهلي، تحقيق عزة حسن، مكتبة دار الشرق، بيروت.

٢٠٠ - شرح ديوان لبيد بن ربيعة: تحقيق إحسان عباس، طبع وزارة الإعلام الكويتية، الكويت - ١٩٨٤.

٢٠١ - شرح ديوان المتنبي: لعبدالرحمان البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٢٠٢ - شرح سقط الزند: للخطيب التبريزي = إيضاح ضوء السقط/ ضمن شروح السقط.

٢٠٣ - شرح سقط الزند للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = ضرام السقط/ ضمن شروح السقط.

٢٠٤ - شرح سقط الزند لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبد الله بن محمد/ ضمن شروح السقط.

٢٠٥ - شرح شافية ابن الحاجب: لرضى الدين محمد بن الحسن الأستراباذي النحوي، مع شرح شواهده لعبد القادر البغدادي، تحقيق محمد نور الدين الحسن ومحمد الزفزاف ومحمد محيي الدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٢٠٦ - شرح القصائد العشر: للخطيب التبريزي، أبي زكرياء يحيى بن علي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، مطبعة السعادة، ط ٢، مصر- ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م.

٢٠٧ - شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع: لصفي الدين الحلي عبدالعزيز بن سرايا بن علي السنبسي، تحقيق الدكتور نسيب نشاوي، المطبوعات الجامعية، الجزائر- ١٩٨٩.

٢٠٨ - شرح كافية ابن الحاجب: لرضي الدين محمد بن محمد بن الحسن الأسترابادي النحوي، نسخة مصورة، دار الكتب العلمية، بيروت - د.ت.

٢٠٩ - شرح المختار من لزوميات أبي العلاء: لابن السيد البطليوسي أبي محمد عبدالله بن محمد، تحقيق الدكتور حامد عبدالمجيد، نشر وزارة الثقافة المصرية، مطبعة دار الكتب، مصر - ١٩٧٠.

٢١٠ - شرح مفصل الزمخشري: لأبي البقاء موفق الدين بن يعيش، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢١١ - شرح مقامات الحريري: للشريشي أبي العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي، تصحيح محمد عبد المنعم خفاجي، ط ١، مصر - ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٢م.

٢١٢ - شرح نهج البلاغة: لابن أبي الحديد عبدالحميد بن هبة الله بن محمد، تحقيق حسن تميم، بيروت - ١٩٦٣.

٢١٣ - شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي: لأبي رياش أحمد بن إبراهيم القيسي، تحقيق داود سلوم ونوري حمودي القيسي، عالم االكتب، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.

٢١٤ - شروح سقط الزند: تحقيق مصطفى السقا وزملائه، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة - ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م.

٢١٥ - شعر الراعي النميري وأخباره: جمع ناصر الحاني، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق - ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٤م.

٢١٦ - شعر زهير بن أبي سلمى: صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار القلم العربي، ط ٢، حلب/ سوريا - ١٣٩٣هـ/ ١٩٧٣م.

٢١٧ - شعر ابن المعتز: صنعة الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، منشورات وزارة الإعلام، العراق - ١٩٧٧.

٢١٨ - الشعر والشعراء: لابن قتيبة أبي محمد عبد الله بن مسلم، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر - ١٩٦٦.

٢١٩ - الشعر واللغة: للدكتور لطفي عبد البديع، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، مصر - ١٩٦٩.

٢٢٠ - الشعراء وإنشاد الشعر: لعلي الجندي، دار المعارف، مصر - ١٩٦٩.

٢٢١ - شعراء مقلون: صنعة حاتم صالح الضامن، نشر وزارة الإعلام العراقية - بغداد.

٢٢٢ - الشفاء لابن سينا (قطعة منه) = الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء/ ضمن فن الشعر بترجمة بدوي.

٢٢٣ - الشفاهية والكتابية: تأليف والترج أونج، ترجمة الدكتور حسن البنا عز الدين، مراجعة الدكتور محمد عصفور سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت - شعبان ١٤١٤هـ/ فبراير ١٩٩٤م.

٢٢٤ - الشواهد الكبرى للبدر العيني = المقاصد النحوية.

(ص)

٢٢٥ - الصاحبي: لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء، تحقيق أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة - ١٩٧٧.

٢٢٦ - صاعد البغدادي، حياته وآثاره: للدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٢٧ - الصبح المنبي عن حيثية المتنبي: للشيخ يوسف البديعي الدمشقي، تحقيق مصطفى السقا وزميليه، دار المعارف، ط ٢، مصر- ١٩٧٧.

٢٢٨ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: للدكتور لعلي البطل، دار الأندلس، ط ١، لبنان - ١٩٨٠.

(ض)

٢٢٩ - ضرائر الشعر للقزاز القيرواني = ما يجوز للشاعر في الضرورة.

٢٣٠ - ضرام السقط للخوارزمي قاسم بن الحسين بن محمد = شرح سقط الزند للخوارزمي.

٢٣١ - ضوء السقط (الزائف): نشر شاكر شقير، بيروت - ١٨٨٤.

(ط)

٢٣٢ - طبقات الشعراء: لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج، دار المعارف، ط ٤، مصر.

٢٣٣ - طبقات الصوفية: لأبي عبدالرحمان السلمي، تحقيق نور الدين شريبة، مكتبة الخانجي، ط ٢، القاهرة - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٢٣٤ - طبقات فحول الشعراء: لمحمد بن سلام الجمحي، شرح محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة - د.ت.

(ع)

٢٣٥ - عبقرية الشريف الرضي: للدكتور زكي مبارك، ط ٤، القاهرة - ١٩٥٢.

٢٣٦ - عجائب البلدان للقزويني = آثار البلاد وأخبار العباد.

٢٣٧ - العروض: للأخفش أبي الحسن سعيد بن مسعدة، تحقيق سيد البحراوي، مجلة فصول، المجلد ٦، العدد ٢ - مارس ١٩٨٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٣٨ - عروض الورقة: للجوهري أبي نصر إسماعيل بن حماد، تحقيق الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤.

٢٣٩ - العروض والقافية، دراسة في التأسيس والاستراك: الدكتور محمد العلمي، دار الثقافة، ط ١، الدار البيضاء/ المغرب - ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣م.

٢٤٠ - العروض والقوافي عند أبي العلاء المعري: د.محمد عبدالمجيد الطويل، طبع دار الثقافة العربية، القاهرة - د.ت.

٢٤١ - عقد الجمان: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٢٤٢ - العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي أبي عمر أحمد بن محمد، تحقيق أحمد أمين وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.

٢٤٣ - أبو العلاء المعري: للدكتورة عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر - ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٥م.

٢٤٤ - أبو العلاء المعري ناقدا: لوليد محمود خالص، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ط١، بغداد - ١٩٨٢.

٢٤٥ - أبو العلاء الناقد الأدبي: للدكتور السعيد السيد عبادة، دار المعارف، ط ١، القاهرة - ١٩٨٧.

٢٤٦ - أبو العلاء وما إليه: لعبد العزيز الميمني الراجكوتي، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م (عن طبعة القاهرة - ١٣٤٤هـ).

٢٤٧ - على هامش الغفران: للدكتور لويس عوض، كتاب الهلال، القاهرة - ١٩٦١.

٢٤٨ - العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط ٤، بيروت - لبنان - ١٩٧٢ م، وبتحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، ط ١، بيروت - لبنان - ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م.

٢٤٩ - عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق عباس عبد الساتر، نشر دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٢٥٠ - عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة أبي العباس أحمد بن القاسم، تحقيق نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت - ١٩٦٥.

٢٥١ - العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة: للدماميني بدر الدين أبي عبدالله محمد بن أبي بكر، المطبعة العثمانية، مصر - ١٣٠٣هـ.

(غ)

٢٥٢ - الغيث المسجم في شرح لامية العجم: تأليف صلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، دار الكتب العلمية، ط.١، بيروت - ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م.

(ف)

٢٥٣ - الفتاوى: لتقي الدين أحمد بن تيمية، جمع عبدالرحمان بن محمد بن قاسم، مكتبة المعارف، ط ٢، الرباط/ المغرب - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٢٥٤ - الفتح المبين في مدح الأمين: لعائشة الباعونية، على هامش خزانة الأدب للحموي، المطبعة الخيرية، ط ١، مصر - ١٣٠٤ هـ.

٢٥٥ - فحولة الشعراء: لأبي سعيد الأصمعي، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، المطبعة المنيرية ط ١، ١٣٧٢هـ/ ١٩٥٣م.

٢٥٦ - الفروق اللغوية: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠١ هـ/ ١٩٨١م.

٢٥٧ - الفصوص: لأبي العلاء صاعد بن الحسن الربعي البغدادي، تحقيق الدكتور عبد الوهاب التازي سعود، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٣هـ/ ١٩٩٣م.

٢٥٨ - فصول التماثيل في تباشير السرور: لأبي العباس عبدالله بن المعتز، نشر محي الدين صبري الكردي، المطبعة العربية، ط ١، مصر - ١٣٤٤هـ/ ١٩٢٥م.

٢٥٩ - فصول في الشعر ونقده: للدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة - ١٩٧١.

٢٦٠ - الفقه على المذاهب الأربعة: لعبدالرحمان الجزيري، مطبعة الاستقامة، ط ٣، القاهرة.

٢٦١ - الفكر والفن في شعر أبي العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، دار المعارف مصر - د.ت.

٢٦٢ - الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا = فن الشعر من كتاب الشفاء.

٢٦٣ - فن الشعر: لأرسطوطاليس، ترجمة عبدالرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة - ١٩٥٣.

٢٦٤ - فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا/ ضمن فن الشعر لأرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمان بدوي.

٢٦٥ - الفن ومذاهبه في الشعر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر -١٩٦٥.

٢٦٦ - الفهرست: لابن النديم محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مصر - د.ت.

٢٦٧ - فهرسة ما رواه عن شيوخه من الدواوين المصنفة في ضروب العلوم وأنواع المعارف: ابن خير أبو بكر محمد بن عمر الإشبيلي، تصحيح الشيخ فرنسشكه قدراه زيدين وتلميذه خليان ربارة طرغود، دار الآفاق الجديدة، بيروت/ عن طبعة سرقسطة ١٨٩٣.

٢٦٨ - في الشعرية: لكمال أبو ديب، نشر مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١ - ١٩٨٧.

٢٦٩ - في الميزان الجديد: للدكتور محمد مندور، صنع دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة - د.ت.

(ق)

٢٧٠ - القاموس المحيط: للفيروزآبادي أبي طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب، دار العلم للجميع، بيروت - د.ت.

٢٧١ - قراضة الذهب في نقد أشعار العرب: لابن رشيق القيرواني، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس - ١٩٧٢.

٢٧٢ - القصيدة عند مهيار الديلمي: لمحمد الدناي، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز- فاس - السنة الجامعية ١٩٨٠/١٩٨١م.

٢٧٣ - القصيدة المادحة: للدكتور عبد الله الطيب، دار التأليف والترجمة والنشر، ط ١، الخرطوم - ١٩٧٣.

٢٧٤ - قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعري: للدكتور عبد القادر زيدان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر - ١٩٨٦.

٢٧٥ - قواعد الشعر: لثعلب أبي العباس أحمد بن يحيى، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، ط ١، القاهرة - ١٩٦٦.

٢٧٦ - القوافي: للأخفش سعيد بن مسعدة، تحقيق عزة حسن، دمشق - ١٩٧٥.

٢٧٧ - القوافي: للمازني أبي عثمان بكر بن بكر بن عثمان/ ضمن كتاب الفصوص.

٢٧٨ - قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٢٧٩ - قوت القلوب في معاملة المحبوب: لأبي الطيب محمد بن أبي الحسن علي المكي، دار صادر- د.ت.

(ك)

٢٨٠ - الكافي في العروض والقوافي: للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد، بيروت - د.ت.

٢٨١ - الكامل: للمبرد أبي العباس محمد بن يزيد، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، دار نهضة مصر، القاهرة - ١٩٨١.

٢٨٢ - الكامل في التاريخ: لابن الأثير الجزري أبي الحسن علي بن محمد بن عبد الكريم، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٦ (طبعة مصورة عن طبعة إدارة الطباعة المنيرية، مصر - ١٣٥٣ هـ).

٢٨٣ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكري محمد عياد دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة - ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م.

٢٨٤ - كتاب البديع لعبد الله بن المعتز = البديع.

٢٨٥ - كتاب الديارات للشابتشتي = الديارات.

٢٨٦ - كتاب سيبويه: أبي بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب، بيروت - د.ت.

٢٨٧ - كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر: لأبي هلال العسكري الحسن بن عبدالله بن سهل، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، نشر عيسى البابي الحلبي، مصر - ١٩٧١.

٢٨٨ - كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر: لعبدالرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، دار الكتاب اللبناني، لبنان - ١٩٥٨.

٢٨٩ - كتاب العروض للأخفش = العروض للأخفش.

٢٩٠ - كتاب الموسيقى الكبير = الموسيقى الكبير.

٢٩١ - الكتب التسعة (صحيحا البخاري ومسلم، سنن الترمذي والنسائي وداود وابن ماجة والدارمي، ومسند أحمد، وموطأ مالك) ضمن قرص مدمج، صخر لبرامج الحاسوب، الإصدار الأول، ١٩٩١/ ١٩٩٥م.

٢٩٢ - كشاف اصطلاحات الفنون: للتهانوي محمد بن علي الفاروقي، تصحيح المولوي محمد وجيه، طبعة كلكته ١٨٦٢م، ومصورة دار صادر، بيروت.

٢٩٣ - الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: للزمخشري جار الله محمود بن عمر، دار الكتاب العربي، بيروت - د.ت.

٢٩٤ - كشاف مصادر دراسة أبي العلاء المعري: لمصطفى صالح، مطبعة العلم، دمشق - ١٩٧٨.

٢٩٥ - كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مكتبة المثنى، بغداد، مصورة عن طبعة ١٣١٠ هـ.

٢٩٦ - الكشف عن وجوه القراءات السبع وعللها وحججها: لأبي محمد مكي بن أبي طالب القيسي، تحقيق محي الدين رمضان، دمشق - ١٩٧٤.

(ل)

٢٩٧ - لسان العرب: لابن منظور المصري جمال الدين محمد بن مكرم، دار صادر، ودار بيروت - ١٣٧٥هـ/ ١٩٦٥.

٢٩٨ - لسان الميزان: للحافظ ابن حجر العسقلاني أبي الفضل أحمد بن علي بن محمد، دار الفكر - د.ت.

٢٩٩ - لغة الشعر عند المعري: للدكتور زهير غازي زاهد، مكتبة النهضة العربية، ط ١، بيروت -١٤٠٧ هـ/ ١٩٨٦م.

(م)

٣٠٠ - المآخذ على شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: للأزدي أحمد بن علي بن معقل المهلبي/ ضمن مجلة المورد - المجلد ٦ - العدد ٣ (خاص بالمتنبي)، وزارة الثقافة والإعلام، العراق - ١٣٩٧ هـ/١٩٧٧ م.

٣٠١ - ما يجوز للشاعر في الضرورة: للقزاز القيرواني أبي عبد الله محمد بن جعفر، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، تونس - ١٩٧١.

٣٠٢ - متن الجزرية في فن التجويد: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، دار الطباعة الحديثة، الدار البيضاء - د. ت.

٣٠٣ - المتنبي وسعدي: للدكتور حسين محفوظ، طهران - ١٩٥٧.

٣٠٤ - المتنبي وأبو العلاء المعري: للدكتور صالح حسن اليظي، درا المعرفة الجامعية، الإسكندرية - ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م.

٣٠٥ - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير أبي الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبدالكريم، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحلبي، مصر - ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م.

٣٠٦ - المجموعة النبهانية في المدائح النبوية: للنبهاني يوسف بن إسماعيل، بيروت - ١٣٢٠هـ.

٣٠٧ - المختصر في أخبار البشر = تاريخ أبي الفداء: تأليف الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل أبي الفداء، دار المعرفة، بيروت - د.ت.

٣٠٨ - المدخل إلى تقويم اللسان: لابن هشام اللخمي، تحقيق الدكتور حاتم الضامن/ ضمن مجلة المورد، إصدار وزارة الثقافة والإعلام العراقية، المجلد ١٠ - العدد ٣ - ٤ - العراق - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.

٣٠٩ - المدهش: لابن الجوزي أبي الفرج جمال الدين علي بن محمد بن جعفر، تحقيق مروان قباني، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت - ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

٣١٠ - مذاهب أبي العلاء في اللغة وعلومها: لمحمد طاهر الحمصي، ط ١، دار الفكر، دمشق/ سورية - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٣١١ - مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة ما يعتبر من حوادث الزمان: لليافعي عفيف الدين أبي محمد عبدالله بن أسعد، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط ٢، بيروت - ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م.

٣١٢ - مرآة الزمان في تاريخ الأعيان: لسبط ابن الجوزي شمس الدين أبي المظفر يوسف بن قزأوغلي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٣ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: للدكتور عبد الله الطيب، نشر الدار االسودانية، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣١٤ - المرقبة العليا في من يستحق القضاء والفتيا = تاريخ قضاة الأندلس.

٣١٥ - المزهر في علوم اللغة وأنواعها: لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر - د.ت.

٣١٦ - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: لابن فضل الله العمري شهاب الدين أبي العباس أحمد بن يحيى/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣١٧ - المسلك السهل في شرح توشيح ابن سهل: لمحمد الإفراني، تحقيق الدكتور محمد العمري، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، المغرب - ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م.

٣١٨ - المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: للفيومي أحمد بن محمد بن علي، تصحيح محمد محي الدين عبدالحميد، مصر - ١٣٤٧هـ/ ١٩٢٩م.

٣١٩ - المصطلح النقدي في تراث أبي العلاء المعري: للسيدة فاطمة مزيغة، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٩٢/ ١٩٩٣م.

٣٢٠ - مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد البوشيخي، منشورات دار القلم، الدارالبيضاء/ المغرب - ١٩٩٣.

٣٢١ - مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: للدكتور بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٢، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م.

٣٢٢ - المطرب من أشعار أهل المغرب: لابن دحية ذي النسبين أبي الخطاب عمر بن الحسن، تحقيق إبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد وأحمد أحمد ندوي، مراجعة طه حسين، نشر دار العلم للجميع، (مصورة عن نسخة المطبعة الأميرية)، مصر - ١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٣ - معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: للشيخ عبدالرحيم بن أحمد العباسي، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد، عالم الكتب، بيروت، تجديد لطبعة مصر - ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٧م.

٣٢٤ - معجز أحمد (الزائف): منسوب إلى أبي العلاء المعري، تحقيق عبدالمجيد دياب، سلسلة ذخائر العرب/ العدد ٦٥، دار المعارف، مصر.

٣٢٥ - معجم الأدباء: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، طبع دار المامون، مصر - ١٩٣٨.

٣٢٦ - معجم البلدان: لياقوت الحموي الرومي شهاب الدين بن عبدالله، دار صادر، بيروت -١٣٧٤هـ/ ١٩٥٥م.

٣٢٧ - معجم السفر: للحافظ أبي طاهر أحمد بن محمد السلفي، تحقيق عبدالله عمر البارودي، دار الفكر، بيروت - ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

٣٢٨ - معجم السلفي = معجم السفر.

٣٢٩ - معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع: للوزير الفقيه أبي عبيد عبدالله بن عبدالعزيز البكري الأندلسي، تحقيق مصطفى السقا، القاهرة - ١٣٦٤هـ/ ١٩٤٥م.

٣٣٠ - معجم مصطلحات الأدب: لمجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت - ١٩٧٤.

٣٣١ - مع شعراء الأندلس والمتنبي: لغارسيا غومس، ترجمة: الطاهر مكي، دار المعارف، ط ٢ - ١٩٧٨م.

٣٣٢ - مع أبي العلاء في سجنه: للدكتور طه حسين، دار المعارف، القاهرة/ مصر - ١٩٦٣م.

٣٣٣ - المعلقات العشر وأخبار شعرائها: تصحيح أحمد الأمين الشنقيطي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر - ١٣٧٨هـ/ ١٩٥٩م.

٣٣٤ - مفاتيح العلوم: للخوارزمي محمد بن أحمد بن يوسف، تحقيق الدكتور عبداللطيف محمد العبد، دار النهضة العربية، القاهرة - د.ت.

٣٣٥ - مفاتيح الغيب للفخر الرازي = التفسير الكبير.

٣٣٦ - مفتاح العلوم: للسكاكي أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت/ لبنان - ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.

٣٣٧ - المفضليات: للمفضل بن محمد الضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون، ط ٣، دار المعارف، مصر - ١٩٦٤.

٣٣٨ - مفهوم الشعر من خلال أشعار القرن الثالث الهجري: للأستاذ محمد الشرقاني الحسني، رسالة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس السنة الجامعية - ١٤١٢هـ/١٩٩١ - ١٩٩٢م.

٣٣٩ - المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق محمد توفيق حسن، دار الآداب، ط ٢، بيروت - ١٩٨٩.

٣٤٠ - المقاصد النحوية في شرح شواهد شروح الألفية: للبدر العيني محمود بن أحمد الحلبي/ على هامش خزانة الأدب للبغدادي، المطبعة الأميرية، بولاق/ مصر - ١٢٩٩.

٣٤١ - مقالة في قوانين صناعة الشعراء = رسالة في قوانين صناعة الشعراء.

٣٤٢ - المقتضب: لمحمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبدالخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.

٣٤٣ - مقدمة ابن خفاجة = ديوان ابن خفاجة.

٣٤٤ - مقدمة شرح الحماسة للمرزوقي = شرح الحماسة.

٣٤٥ - مقدمة عبد الرحمان بدوي = فن الشعر.

٣٤٦ - مقدمة كتاب العبر: لعبدالرحمان بن محمد بن خلدون الحضرمي، طبع المكتبة التجارية الكبرى، مصر - د.ت.

٣٤٧ - مقدمة مرجليوث = رسائل أبي العلاء.

٣٤٨ - ملاحظات حول صحة الشعر الجاهلي للمستشرق وليم آلوارد/ ضمن دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي: ترجمة عبد الرحمان بدوي، مصر.

٣٤٩ - ملامح يونانية في الأدب العربي: للدكتور إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٠ - الملل والنحل: للشهرستاني أبي الفتح محمد عبدالكريم بن أبي بكر أحمد، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، مؤسسة الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت. وطبعة دار المعرفة، بيروت - ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.

٣٥١ - مناهج البحث عند مفكري الإسلام: للدكتور علي سامي النشار، دار المعارف، مصر - ١٩٦٥.

٣٥٢ - مناهج النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والتطبيق: للدكتور علي لغزيوي، أطروحة مرقونة بخزانة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - السنة الجامعية ١٩٨٩/ ١٩٩٠م.

٣٥٣ - من تاريخ الإلحاد في الإسلام: لعبدالرحمان بدوي، د.ت، د.م، (تاريخ المقدمة ١٩٤٥م).

٣٥٤ - المنتظم في تاريخ الأمم والملوك: لابن الجوزي أبي الفرج عبدالرحمان بن علي بن محمد، نسخة مصورة عن طبعة دائرة المعارف العثمانية، ط ١، حيدرآباد الدكن - ١٣٥٩هـ.

٣٥٥ - المنثور والمنظوم (القصائد المفردات التي لا مثل لها): لأبي الفضل أحمد بن أبي طاهر طيفور، تحقيق الدكتور محسن غياض، منشورات عويدات، ط ١، بيروت - ١٩٧٧.

٣٥٦ - منظومة أبان اللاحقي/ ضمن أخبار الشعراء.

٣٥٧ - منظومتا ابن عبد ربه في العروض ومغازي الخليفة الأندلسي عبدالرحمان بن محمد/ ضمن العقد الفريد.

٣٥٨ - منظومة في علم القلم والحبر والكتابة والورق: لابن البواب أبي الحسن علي بن هلال الكاتب، تحقيق هلال ناجي/ ضمن مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٣٥٩ - منهاج البلغاء وسراج الأدباء: لأبي الحسن حازم القرطاجني، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، ط ٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت - ١٩٨٦.

٣٦٠ - الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: للآمدي أبي القاسم الحسن بن بشر، تحقيق أحمد صقر، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩٢هـ/ ١٩٧٢م.

٣٦١ - الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية: للدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال، ط ١، الدار البيضاء - ١٩٩١.

٣٦٢ - موسوعة الحديث الشريف = الكتب التسعة.

٣٦٣ - موسيقى الشعر: للدكتور إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلوالمصرية، ط ٤، مصر - ١٩٧٢.

٣٦٤ - الموسيقى الكبير: لأبي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، طبعة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، القاهرة - د.ت.

٣٦٥ - الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: للمرزباني أبي عبيدالله محمد بن عمران، المطبعة السلفية، القاهرة - ١٣٤٣هـ.

٣٦٦ - الموضح (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي): للخطيب التبريزي أبي زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن، مخطوط بالمكتبة الوطنية بباريس.

(ن)

٣٦٧ - النثر الفني في القرن الرابع الهجري: للدكتور زكي مبارك، دار الجيل، بيروت - ١٩٧٥.

٣٦٨ - النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: لابن تغري بردي يوسف بن الأمير سيف الدين المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (مصورة عن ط. دار الكتب المصرية) - د.ت.

٣٦٩ - نزهة الألباء في طبقات الأدباء: لابن الأنباري أبي البركات كمال الدين عبدالرحمن بن محمد، تحقيق إبراهيم السامرائي، ط ٢، بيروت - ١٩٧٠.

٣٧٠ - نزهة الجليس ومنية الأديب الأنيس: للعباس بن علي المكي/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٧١ - النشر في القراءات العشر: لابن الجزري أبي الخير محمد بن محمد الدمشقي، تصحيح علي محمد الضباع، دار الفكر - بيروت.

٣٧٢ - نصوص المصطلح النقدي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين: للدكتور الشاهد االبوشيخي، ط ١، المغرب - ١٤١٤هـ/١٩٩٣م.

٣٧٣ - نضرة الإغريض في نصرة القريض: للمظفر بن المفضل العلوي، تحقيق الدكتورة نهى عارف الحسن، دمشق - ١٣٩٦هـ/ ١٩٧٦م.

٣٧٤ - النظام في شرح المتنبي وأبي تمام: لابن المستوفى المبارك بن أحمد الاربلي/ ضمن بعض هوامش شرح التبريزي لديوان أبي تمام.

٣٧٥ - نظرة جديدة إلى فقه اللغة: للدكتور جعفر دك الباب، الأهالي للطباعة والنشر، ط ١، دمشق - ١٩٨٩.

٣٧٦ - نظريات الشعر عند العرب: للدكتور مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط ١، بيروت - ١٩٨١.

٣٧٧ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: للدكتورة ألفت كمال الروبي، نشر دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، بيروت - ١٩٨٣، وطبعة الهيئة المصرية للكتاب، مصر - ١٩٨٤.

٣٧٨ - نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر: لعز الدين الأمين، دار المعارف، ط ٢، مصر - ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م.

٣٧٩ - نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم: للدكتور عصام قصبجي، دار القلم العربي، ط ١، سوريا - ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.

٣٨٠ - نفح الطيب: للمقري أحمد بن محمد التلمساني، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت - ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م.

٣٨١ - نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة: للمحبي محمد أمين بن فضل الله، تحقيق عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، ط ١، مصر - ١٩٦٧.

٣٨٢ - النقد الأدبي الحديث حول شعر أبي العلاء المعري: للدكتور حماد حسن أبو شاويش، دار إحياء العلوم، ط ١، بيروت - ١٩٨٩.

٣٨٣ - نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، تحقيق كمال مصطفى، نشر مكتبة الخانجي بمصر، القاهرة - ١٩٦٣، وبتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان - د.ت.

٣٨٤ - نقد الشعر في عبث الوليد: للدكتور مصطفى السعدني، طبع الإسكندرية، مصر - د.ت.

٣٨٥ - نقد النثر المنسوب إلى أبي الفرج قدامة بن جعفر (مؤلفه هو ابن وهب)، تحقيق طه حسين وعبدالحميد العبادي، نشر دار الكتب العلمية، بيروت - ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م.

٣٨٦ - النقد واللغة في رسالة الغفران: للدكتور أمجد الطرابلسي، مطبعة الجامعة السورية، سوريا - ١٣٧٠هـ/ ١٩٥١م.

٣٨٧ - نكت الهميان في نكت العميان: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، وقف على طبعه: الأستاذ أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، مصر - ١٣٣٩هـ/١٩١١م. (طبعة مصورة/ دار المدينة).

٣٨٨ - النوادر: لأبي علي القالي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - د.ت.

٣٨٩ - النور السافر عن أخبار القرن العاشر: للعيدروسي محي الدين عبدالقادر بن شيخ بن عبدالله/ ضمن تعريف القدماء بأبي العلاء.

٣٩٠ - نيل الأماني في شرح التهاني: لأبي علي اليوسي الحسن بن مسعود، دار العلم للجميع - د.ت.

(هـ)

٣٩١ - الهجاء والهجاؤون في الجاهلية: للدكتور محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، ط ٣، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٧٠م.

٣٩٢ - همع الهوامع (شرح جمع الجوامع): لجلال الدين السيوطي عبدالرحمان بن الكمال، تصحيح السيد محمد بدر الدين النعساني، ط ١، مصر، ١٣٢٧هـ.

(و)

٣٩٣ - الوافي بالوفيات: لصلاح الدين الصفدي خليل بن أيبك، طبع باعتناء إحسان عباس ومساعدة المعهد الألماني، مطابع دار صادر، بيروت - ١٣٨٩هـ/ ١٩٦٩م.

٣٩٤ - الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ط ٤، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.

٣٩٥ - وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: لابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد، تحقيق الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - ١٩٦٧.

(ي)

٣٩٦ - يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: للثعالبي أبي منصور عبدالملك بن محمد، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط ٢، بيروت - ١٩٧٣.

رابعًا - المقالات:

٣٩٧ - الاتجاه الإسلامي في النثر الفني: للمحرر، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥ - رجب - شعبان - رمضان - ١٤١٥هـ/ دسمبر - يناير - فبراير ١٩٥٥م.

٣٩٨ - البنية الصوتية في الشعر العربي بين الإنشاد والكتابة، المقصورات نموذجًا: لمحمد الدناي، مجلة دراسات سيميائية، العدد ٨ - شتاء ١٩٨٧ - ربيع ١٩٨٨ - فاس/ المغرب.

٣٩٩ - تاريخ المتنبي في الأدب الفارسي: مجلة البيان، عدد ٤٢، يناير ١٩٧٨ - الكويت.

٤٠٠ - تداخل المصطلحات وإشكالية الأنماط الشعرية الضائعة: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤٠١ - تطور مصطلح التخييل في نظرية النقد الأدبي عند السجلماسي: للدكتور علال الغازي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤٠٢ - تلمذة مهيار للشريف الرضي بين صراحة الخبر ودلالة الشعر: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٨ - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م.

٤٠٣ - الخط العربي جماليًا وحضاريًا: لشاكر حسن آل سعيد، مجلة المورد/ مجلد ١٥ - العدد ٤ - العراق - ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٤٠٤ - الرجز في القرن الرابع بين التطويع الشعري والرفض النقدي: لمحمد الدناي، مجلة دراسات - كلية الآداب - أغادير - العدد ٥ (خاص بالنقد واللغة) - ١٩٩١.

٤٠٥ - الرجز والشعر وموقف القدماء والمحدثين منهما: للدكتور مصطفى الجوزو، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

٤٠٦ - شاعرية المتنبي: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة المناهل، وزارة الثقافة المغربية، العدد ١٣ - السنة ٥ - محرم ١٣٩٩ هـ/ دجنبر ١٩٧٨ م.

٤٠٧ - الطريقة المهيارية في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي: لمحمد الدناي/ ضمن زهرة الآس في فضائل العباس (أبحاث مهداة إلى عميد الأدب المغربي الدكتور عباس الجراري في عيد ميلاده الستين)، ط ١ - الرباط - ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م.

٤٠٨ - ظاهرة الأدب المكشوف في كتب التراث: للدكتور محمد رجب البيومي، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، السنة ٢ - العدد ٥/ رمضان - ١٤١٥هـ/ فبراير ١٩٥٥م.

٤٠٩ - قصيدة المديح النبوي الجديدة: لمحمد الدناي، مجلة جامعة القرويين - العدد ٥ - ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م.

٤١٠ - مخلع البسيط ليس من البسيط: لمحمد الدناي، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - العدد ١٠ - ١٩٨٩ - فاس/ المغرب.

٤١١ - مصطلح الشعريين التراث والمعاصرة: للدكتور محمد الكتاني، مجلة كلية الآداب - ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤١٢ - مع أبي تمام الناقد: للدكتور عبد الله الطيب، مجلة دراسات أدبية ولسانية - العدد ٤ - فاس ١٩٨٦.

٤١٣ - المقبوض والمبسوط: للدكتور حسن الامراني، مجلة كلية الآداب- ظهر المهراز - فاس - العدد ٤ - (خاص بندوة المصطلح النقدي) - ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٨م.

٤١٤ - الوزير المغربي وأبو العلاء المعري: للدكتور إحسان عباس، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي - بيروت - العدد ٢٥ - السنة ٤ - يناير - فبراير ١٩٨٢.

خامسًا - مراجع فرنسية:

415 - Le DESERT DANS LA POESIE PREISLAMIQUE: LA MU'ALLAQA DE LABID, PAR ANDRÉ MIQUEL, EXTRAIT DES CAHIERS DE TUNISIE, TOME XXIII/ 1975, NUMEROS 89 – 90, PUBLICATION DE l'UNIVERSITE DE TUNIS.

416 - DEUXIÈME CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE LA MÉTRIQUE ARABE, PAR REGIS BLACHÈRE, ARABICA VI.

417 - ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS, CD-ROM, FRANCE, S.A, 4 ème EDITION, PARIS, 1995, MACROMEDIA, INC.

418 - LA LITTÉRATURE ARABE, PAR ANDRÉ MIQUEL, COLL. «QUE SAIS – JE ?», 1976.

419 - NOUVEAU LAROUSSE UNIVERSEL, DICTIONNAIRE ENCYCLOPÉDIQUE, PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE PAUL AUGÉ, PARIS, 1948.

ملحوظـــة:

لم نثبت في هذه اللائحة المصادر والمراجع التي استفدنا منها من خلال ما نقله بعض الدارسين منها لتعذر الحصول عليها، واكتفينا عند الإفادة منها بتسميتها في الهامش مع ذكر المرجع الوسيط مميزين إياه بعبارة «نقلًا عن».

رموزومختصرات

الانتصار	الانتصار ممن عدل عن الاستبصار
الإنصاف	الإنصاف والتحري
تجديد الذكرى	تجديد ذكرى أبي العلاء
تعريف	تعريف القدماء بأخبار أبي العلاء
تلخيص = التلخيص	تلخيص ابن رشد (للسقط)
د. ت	دون تاريخ
س. ز	سقط الزند
ش. بط	شرح البطليوسي
ش. ت	شرح التبريزي
ش. د	شرح ديوان
شروح	شروح سقط الزند
ص. والشاحج	الصاهل والشاحج
ف. والغايات	الفصول والغايات
ن. ص	نفس الصفحة

****

فهرست المحتوى

****

